EVENIMENT

Festivalul Internațional de Dans

Ediția I
Constanța, 1999

Carmen STANCIU

Despre vara mea cu Anna Pavlova

Dacă ar fi să întocmim un clasament al celor mai uzitate cuvinte din vocabular, cu siguranță că MANAGER ar ocupa unul din locurile fruntașe. Și cum legile economiei de piață au contaminat puternic și spațiul culturii, manager, sau mai corect MANAGERUL, a devenit și în acest domeniu „măsura" tuturor lucrurilor. Mai mult decât atât, pentru instituțiile de spectacol, pentru muzee sau pentru centrele culturale, prezența sau absența unui manager „de calitate" înseamnă, în contextul economic actual din țara noastră, supraviețuirea sau dispariția.

Există și cazuri în care strategia unui manager ar putea însemna mai mult decât supraviețuirea, mult mai mult...

Privită cu scepticism în urmă cu un an, când devenea noul manager al Teatrului de Balet „Oleg Danovski" din Constanța, Ana Maria Munteanu a demonstrat chiar din primul an de directorat că decizia celor ce o numiseră în funcție a fost corectă. În ciuda protestelor – verbale sau scrise – ce-i contestau capacitatea de a conduce această instituție cu statut de vedetă nu numai pe plan local, ea a trecut la aplicarea „de facto" a programului managerial cu care impresionase membrii comisiei.

Dacă în ceea ce privește repertoriul de balet clasic (aproape) nimeni nu putea nega meritele trupei constănțene – ce a reprezentat de-a lungul timpului un reper în dansul românesc – nu la fel stăteau lucrurile în privința creațiilor de dans contemporan. De altfel, nici una dintre marile Companii de balet din cadrul Teatrelor de Operă din România nu se poate lăuda cu montări de acest gen.

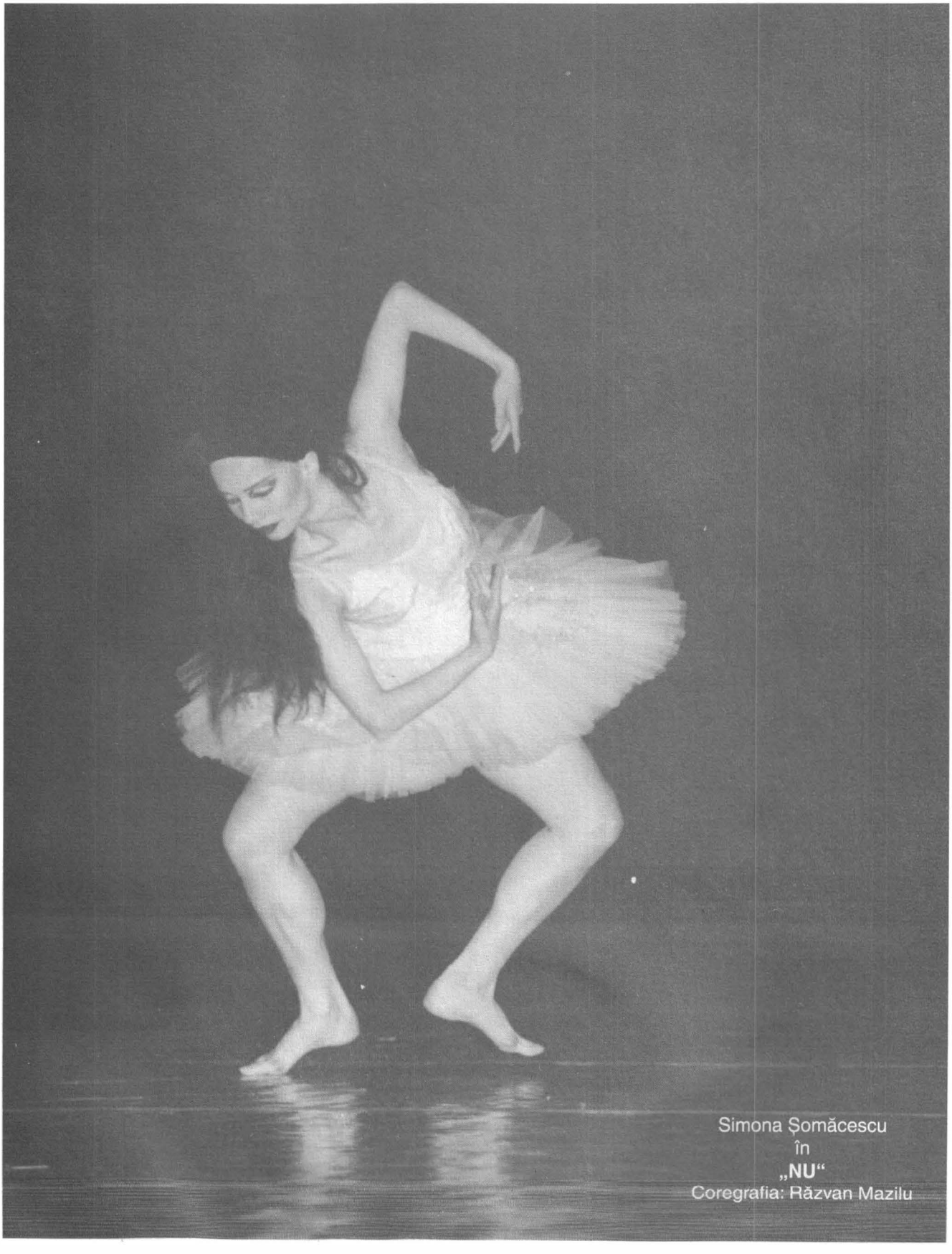
Deși, în anii '80, Oleg Danovski, dovedindu-se nu numai un coregraf și pedagog de geniu, dar și un inspirat „strateg cultural", încercase o echilibrare a raportului de forțe dintre clasic și modern, invitându-i pe Ion Tugearu și Adina Cezar să monteze la proaspăt înființatul său teatru – ce îi poartă azi numele – spectacole de dans contemporan, în următoarele două decenii prăpastia dintre cele două stiluri s-a adâncit. E

adevărat, realizările unor coregrafi ca Mihaela Athanasiu, Ion Tugearu, Adina Cezar, Sergiu Anghel sau Raluca Ianegic au încercat să ofere publicului o alternativă la baletul clasic. Dar, dacă ne gândim că pe plan internaţional aceste lucrări erau contemporane cu creaţii novatoare semnate de Pina Bausch, Mats Ek, Twyla Thrap sau John Neumeier, ne dăm seama că ele reprezintă doar o „verigă de legătură".

Cu atât mai importantă este, deci, iniţiativa Anei Maria Munteanu de a introduce din această stagiune în repertoriul Teatrului Danovski două premiere de dans contemporan: *Anotimpuri* de Sergiu Anghel, după Vivaldi, şi *Mozartissimo*, în coregrafia lui Gigi Căciuleanu. Iar când aceste două spectacole sunt urmate de un festival în care majoritatea lucrărilor prezentate se înscriu în acelaşi gen, devine evidentă dorinţa sa de a crea la Constanţa o piaţă a produselor culturale din acest domeniu, cu o ofertă generoasă atât de dans clasic, cât şi contemporan.

Prima ediţie a Festivalului Internaţional de Dans, organizat de Teatrul de Balet „Oleg Danovski" împreună cu Consiliul Judeţean Constanţa, Televiziunea Română şi Secţia AICT, a reprezentat, înainte de toate, un test. Căci, pentru a găsi soluţii de revitalizare a mişcării coregrafice din România, trebuie făcută mai întâi o „radiografie" a stării actuale. Din acest punct de vedere, rămâne de văzut dacă excelenţa iniţiativă a Secţiei Române a AICT de a apropia critica de teatru de arta dansului (care suferă la noi de o acută lipsă de cronicari) va da roade. La Constanţa, cele două colocvii – unul pe tema „dans–comunitate", celălalt dezbătând tot mai atotcuprinzătoarea formulă de „teatru–dans" – au reuşit să incite participanţii (coregrafi, cronicari, dansatori) la dialoguri, ce, sperăm nu vor rămâne fără ecou în planul creaţiei, cât şi în cel teoretic.

Seara inaugurală a festivalului ne-a prilejuit, prin *Mozartissimo*, o primă întâlnire cu trupa Teatrului de Balet „Oleg Danovski" şi cu creaţia coregrafului francez de origine română Gigi Căciuleanu. „Cheia" acestei montări, ce are drept sursă de inspiraţie viaţa lui Mozart, este dată de subtitlul *Suite şi pasiuni*. Într-o arhitectură sonoră construită din fragmente ale creaţiei mozartiene, coregrafia conturează întâlniri şi destine a căror înlănţuire se constituie într-o „pledoarie pentru Artă, o invocaţie a Artistului către publicul său, căruia îi dăruieşte tot ce are mai bun în el" – după cum mărturisea autorul. Dacă în acest spectacol Gigi Căciuleanu a reuşit să pună în valoare calităţile interpretative ale unor tineri balerini constănţeni – Felicia Şerbănescu, Aliss Popescu-Tarcea, Costel Georgescu, Gigel Ungureanu – în *Oskolki-miroirs brisés*, cealaltă coregrafie cu care a fost prezent în programul festivalului, evoluţia dansatorilor a fost eclipsată total de prezenţa pe scenă a cuplului Gigi Căciuleanu–Ruxandra Racovitză. Într-o comuniune ideală, duetele lor au reverberat adânc în sufletul şi mintea spectatorilor, constituind momentele de referinţă ale acestui eseu coregrafic ce redimensionează în paşi de dans universul Cehov. Ce păcat că încărcătura ideatică şi dificultatea tehnică s-au dovedit (cu o singură excepţie, Dominique Le Marrec) bariere greu de trecut pentru restul companiei sale de la Paris. Am avut prilejul de a constata nivelul valoric şi potenţialul trupei „Oleg Danovski" şi în alte



Simona Șomăcescu
în
„NU“
Coregrafia: Răzvan Mazilu

coregrafii, foarte diferite ca stil, realizate de Alice Găman-Necşa (*Capricii romantice*), David Slobaspycky (*Schimbare de program*) – ambii de la Opera din Viena –, Ingrid Lupescu-Szell (Germania), cu un foarte dinamic moment intitulat *La vânătoare de ritmuri* şi *Rhapsody in blue* – coregrafia Călin Hanţiu. Meritul de a-i fi pregătit pe dansatori pentru „întâlnirea" cu dansul contemporan îi revine însă lui Sergiu Anghel şi rafinatei sale transpuneri coregrafice a *Anotimpurilor*.

Arta dansului a reprezentat întotdeauna pentru actori un spaţiu al libertăţii de expresie, al căutării unor noi mijloace de exprimare scenică. Tinerii actori, absolvenţi ai Universităţii Ecologice, au demonstrat acest lucru prin *Caleidoscop – teatru, muzică, mişcare*, un exerciţiu realizat sub îndrumarea profesoarei Miriam Răducanu, cea căreia îi datorează atât de mult generaţii întregi de dansatori şi actori.

Din 1991, secţia de Coregrafie din cadrul Universităţii de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti se străduieşte să pregătească noi creatori în arta dansului. Am urmărit la Constanţa, reunite în *Salonul tinerilor coregrafi*, cinci montări ale unor reprezentanţi ai acestei noi generaţii – lucrări inegale valoric şi foarte diferite ca stil. Semnate de nume consacrate deja în peisajul artistic românesc ca Răzvan Mazilu (*Nelinişte*, după *Casa Bernardei Alba* de Federico Garcia Lorca) şi Florin Fieroiu (*DaDaDans*, o producţie a Teatrului „Nottara", realizată împreună cu regizorul Theodor Cristian Popescu), sau de artişti care încă „se caută" şi ale căror creaţii sunt fie purtătoare ale unor mesaje ce rămân suspendate undeva între scenă şi public (Vava Ştefănescu cu *Despre tine*), fie tributare unor forme fără conţinut (*Memoria corpului secret* de Mihai Mihalcea şi *Expulzaţii* de Ioana Popovici), aceste spectacole reafirmă credinţa tinerilor creatori într-o „poetică" în care simbioza dintre dans şi teatru devine „formula" prin care pot re-compune o realitate a cărei duritate îi afectează profund sau pot recrea marile mituri ale culturii universale.

Momentul de vârf al festivalului a coincis în mod fericit cu Gala de balet din ultima seară. Scenariul conceput de Ana Maria Munteanu şi Răzvan Mazilu – care a semnat şi regia – ne-a prilejuit o incursiune în memoria dansului secolului XX, o călătorie imaginară al cărei „ghid" a fost o personalitate-efigie a baletului: Anna Pavlova. Invitată să dea viaţă acestei eroine, Maia Morgenstern, actriţă ce a demonstrat în repetate rânduri, cântând şi dansând, că este un artist total, a electrizat întreaga sală. Anna ei a fost veselă şi tristă totodată, timidă sau arogantă, trimfătoare sau ridicolă – dar mai ales vie, teribil de adevărată. Vocea ei – când gravă, când cristalină – a chemat, pe rând, spre luminile rampei, balerini ale căror evoluţii ne-au încântat. Ingrid Lupescu-Szell, de această dată în ipostază de dansatoare, într-un fragment din *Sărbătoarea primăverii* de Stravinski, Florin Fieroiu (împreună cu Simona Şomăcescu şi Răzvan Mazilu) în *Trio*, o coregrafie plină de umor realizată special pentru ei de Gigi Căciuleanu, compania „Contemp" condusă de Adina Cezar cu un fragment din spectacolul *Zi–noapte–zi*, Costel Georgescu în *Linişte* (coregrafia Romulus Neagu) şi într-un duet semnat Maurice Béjart, alături de Felicia Şerbănescu, *Our Faust*, Delia şi Călin Hanţiu cu un Adagio din

Carmen în coregrafia maestrului Oleg Danovski, Traian Vlas – şi, nu în ultimul rând, prim-balerina Operei Naţionale din Bucureşti, Simona Şomăcescu, într-o ipostază inedită (pentru unii chiar şocantă). Sfidând imaginea de „clasiciană", ea a interpretat o lucrare modernă (chiar post-modernă!) intitulată *Nu* (coregrafia Răzvan Mazilu), o adevărată „mărturisire de credinţă". Trei momente s-au detaşat totuşi, întrunind deopotrivă aprecierile publicului şi ale specialiştilor.

Felicia Şerbănescu, prim-solistă a Teatrului de Balet „Oleg Danovski" şi Andrei Litvinov de la Opera din Chişinău au fost sclipitori într-un pas-de-deux, o *Tarantella* în coregrafia lui Balanchine. Atu-urile lor – graţie, ţinută, performanţă şi o tehnică ireproşabilă.

Dacă în cadrul colocviilor unele voci puneau aşa-zisa criză a dansului contemporan pe seama lipsei unor interpreţi de valoare, Răzvan Mazilu cu al său *Autoportret 1940* a infirmat categoric această teorie. O dramaturgie interioară care precede fiecare mişcare, fiecare gest, exploatează la maxim coregrafia lui Florin Fieroiu. Tânărul balerin dovedeşte la fiecare apariţie talent, muncă şi instinct înnăscut de show-man.

Onorată de organizatori cu titlul de „special guest star", Simona Noja, prim-solistă a Operei din Viena, şi-a etalat calităţile artistice şi virtuozitatea tehnică într-o coregrafie fără prea mari pretenţii semnată de Renato Zanella şi intitulată *Strauss incontra Verdi*.

„ANOTIMPURI"
de Vivaldi
Coregrafia: Sergiu Anghel

Miriam

Răducanu

Doina MODOLA

Adevărat magician și maestru

Miriam Răducanu are puterea de a fascina interpreți și spectatori, transformând trupul viu într-un instrument narativ sugestiv. Cultura, cunoașterea, rigoarea, gustul, competența stilistică îi situează arta undeva la frontiera între dansul ritualizat, dansul situațional și dansul tematic. Artista ocrotește în sufletul ei mare, în inepuizabila capacitate de creație un univers, o lume, *Lumea lui Miriam – Gente de Miriam* (așa cum se intitulează spectacolului creat de ea în 1991, la Milano – orașul lui Giorgio Strehler – la invitația lui Gheorghe Iancu, elev al său, devenit prim-balerin în Italia).

Având vocația întemeierii și dăruirea fără precupețire a maestrului care nu predă, ci *inițiază*, transmite o învățătură de taină, vie, imposibil de comunicat altfel decât direct, spiritual, prin contagiune pură, Miriam Răducanu a avut în decursul celor patru decenii de artă vocația rară a întemeierii și construcției – instituționale, artistice, creatoare.

Numărându-se printre fondatorii Liceului de Coregrafie din București, a format, ca profesoară și directoare, generații de balerini. Apoi, în urma absolvirii Facultății de Teatru, promoții întregi de actori (la catedra de Arta actorului, mișcare scenică și dans).

A avut o prodigioasă activitate în teatru și dans, ca interpret și creator, organizator, om de cultură. A realizat mișcarea scenică în spectacole semnate de Radu Penciulescu, Cătălina Buzoianu, Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija și în filme turnate de regizorul Mirel Iliești.

A organizat la Teatrul „Țăndărică" *Nocturnele 9 ½* vreme de un deceniu, în ideea interferenței artelor, antrenând muzicieni, actori și dansatori de prestigiu și întreprinzând lungi turnee în străinătate (Belgia, Anglia, Italia, Liban, Ungaria, Germania, China, Tunisia etc.).

A jucat ca actriță la Teatrul „Nottara" (actualul Teatru Mic).

A dansat în recitaluri, create cu aceeași vocație a interferențelor artistice, la Muzeul de Artă, Muzeul„ Zambaccian", Muzeul „Stork", Palatul Mogoșoaia. Ultimul recital, susținut ca interpretă a fost, în anii '80, *Maria Tănase și alte portrete*.

Tot atunci a creat spectacole de *Poezie și dans* la Teatrul Național și Teatrul „Nottara", la Teatrul „L.S. Bulandra" și la Odeon – în București.

În 1991, a realizat spectacolul *Pe teme de jazz* la Compania Orion Balet București, condusă atunci de Ion Tugearu.

După 1990 a continuat activitatea didactică în învățământul superior, ca profesoară la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", apoi la Universitatea Ecologică.

Nimic din ceea ce se petrece în fața ochilor, în spectacolele

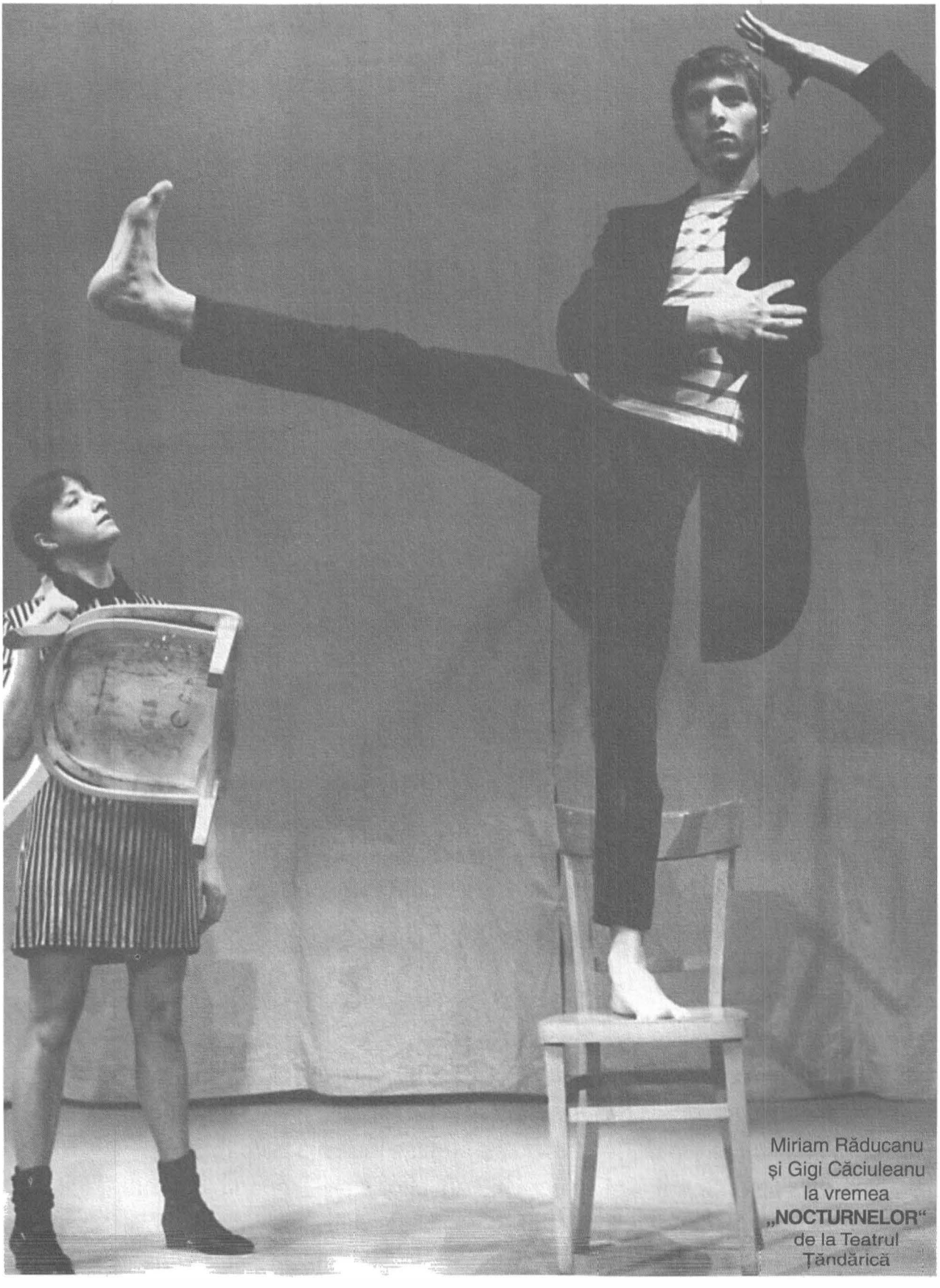
lui Miriam Răducanu, nu e gratuit. Artista rostește și se rostește mereu prin trupuri, aerându-le, infuzându-le impulsul zborului și plesnetul materialității, vocația transformismului, politropia infinitei căutări.

Miriam Răducanu transformă în artă tot ce atinge. Ca un Prospero, ea dirijează și generează artiști. Un curs de mișcare scenică poate deveni un uluitor spectacol, ca acest fermecător *Caleidoscop*, 1999. Miriam Răducanu are vocația unui *dincolo*, exprimat cu uluitoare candoare. Și o nostalgie a trecerii timpului care amintește de Giorgio Strehler. Suflul neființei, curat, de aer, vibrează peste umorul mereu proaspăt, mereu cuceritor. Părând că punctează doar mișcarea, Miriam Răducanu reîntronează dansul, restituindu-i toată energia, bine condusă a sensului.

În cele nouă secvențe (realizate cu studenții anului IV al Facultății de teatru de la Universitatea Ecologică): *Songuri de Bertolt Brecht* (muzica Kurt Weill), *Reportaj pe stradă* (muzica Charlie Mingus, Alin Constantin), *La paradă* (muzica D. Șostakovici), *Un fel de show* (muzica D. Șostakovici), *Din Bucureștiul de altădată* (Muzica Jean Moscopol), *Scherzando* (muzica G. Rossini), *În ritm de jazz* (cântă Ella Fitzgerald și Louis Armstrong), *Un vals de demult* (muzica D. Șostakovici), *Copilărie* (la trompetă Constantin Gheorghe), se demonstrează școala înaltă, simplitatea pretextului – *étude*, în sensul cel mai elementar – devine inițiere a limbajelor muzical-coregrafice-teatrale. Reîntoarsă la surse Miriam Răducanu conduce exersarea – cu elemente foarte simple – a raporturilor paraverbale. O pălărie, un furou, un pantof, o etolă, o fustă, un maiou – accesorii modeste de școală – instituie exerciții de stil. Induc mișcare, o *anumită* mișcare, din care se naște epoca, stilul particular, personajul, conflictul, situația și se mențin în aria circumscrisă cu grație, adevăr, justificare dramatică.

Sub bagheta ei, tinerii licențiați, Manuela Alionte, Ștefan Aruxandrei, Florin Bejenaru, Clara Flores, Ovidiu Nădejde, Iulia Siia, Dana Teodorescu, Luminița Vâlciu, Dan Vulc transformă studiul relațiilor fundamentale ale atitudinii, mimicii, gestului, dinamicii mersului, proximității cu rolul, costumul, accesoriul, muzica, zgomotul, cuvântul, cântul, situația în mici intrigi ce încheagă raporturile de grup și exersează capacitatea de transfigurare. Hotărât, mica trupă, alcătuită din cinci fete și patru băieți, a demonstrat o bună pregătire artistică și fizică, validând instituția care i-a pregătit (decan: doamna Lucia Mureșan).

Jovial și nostalgic, readucând parfumul „micului Paris" și itinerarul retrospectiv al vieții, spectacolul a devenit un carusel al stilului, un poem al timpului, al trecerii, al nostalgiei, în care desenul tandru, umorul cald, situațiile ingenioase, comentariul acidulat generau, creau emoția pură și limpiditatea catartică, care sunt semnul artei adevărate. Seninătatea și bogăția interioară, marele dar al creației, semnalau tinerețea unei arte înalte de a face... artiști.



Miriam Răducanu
și Gigi Căciuleanu
la vremea
„NOCTURNELOR“
de la Teatrul
Țăndărică

Octavian SAIU

Inefabilul unui gest

Simptom şi mărturie a reconsiderării marilor modele culturale statuate de gândirea clasică, teatrul-dans reprezintă un mod de a fi în artă, dincolo de teatru sau de dans. Acest inedit limbaj în artele spectacolului, care instituie propriile repere, este în *Oskolki-Miroirs brisés* – gândit, creat şi interpretat de Gigi Căciuleanu – dominat de un puternic romantism, tratat în spirit baroc. Ironia suavă la adresa însemnelor consacrate ale universului cehovian aduse pe scenă – copacul alb, pescăruşii – faţă de care corpul uman viu în mişcare poate crea şi recrea o întreagă lume este, în fond, o autoironie. Cehov este pentru artist prilejul unei confruntări cu limitele propriilor mijloace de expresie. Prin virtuţile lui coregrafice, acest spectacol vădeşte o excepţională dimensiune teatrală, în care descoperim că arta sugestiei, esenţializarea, pot însemna mai mult decât transpunerea realistă a unui text. Mişcarea este, uneori, mai teatrală decât rostirea însăşi, iar imaginea poate recompune gândirea dramatică.

Expresia coregrafică identifică trăiri ale sufletului şi dramele inconştientului. Între începutul şi sfârşitul poveştii slujbaşului *Cerveakov*, au loc momente de balet, întâlniri, schimburi de replici, într-un spaţiu marcat de uşi care se închid şi se deschid năucitor. Este vorba, într-o posibilă lectură psihanalitică, de un simbol al sufletului răvăşit al creatorului, înţeles ca o cameră de proporţiile unei lumi. Textul rostit devine consubstanţial actului coregrafic care, printr-o expresivitate seducătoare, îi amplifică şi metamorfozează sensurile.

Actor, dansator, povestitor şi coregraf, Gigi Căciuleanu oficiază acest ritual. Prezenţa lui pe scenă, alături de strălucita Ruxandra Racovitză, are o magie proprie, electrizantă. Corpurile lor sfidează timpul într-un chip atât de nobil, de cehovian, s-ar putea spune, încât par a-l fi suspendat în eternitatea mişcării. Ei dau sfârşitului de spectacol, încărcat de tristeţe, nuanţele speranţei pe care numai inefabilul unui gest o poate oferi...

Gigi Căciuleanu

în dialog cu Răzvan Mazilu

„Umorul – armă de apărare și de atac în fața existenței."

Răzvan Mazilu: Imaginează-ți că ai fi ministrul culturii din România. Ce șanse ai da dansului românesc?

Gigi Căciuleanu: Nu pot să-mi imaginez așa ceva. Nu sunt și nu am temperament politic. În nici un fel, în nici un sens.

R.M.: Ce înțelegi prin teatru-dans? Crezi în acest gen de spectacole realizat și cu actori?

G.C.: Teatru-dans reprezintă un demers în care dansul se realizează *cu* și *prin* mijloace teatrale. Eu, personal, prefer „teatrul-coregrafic". Mă pasionează să transpun teatrul în limbaj coregrafic. Teatrul-dans se poate realiza și cu actori, în timp ce teatrul-coregrafic necesită ca instrument de exprimare arta dansatorului în forma ei cea mai performantă, și are nevoie, în plus, de un coregraf inspirat și cu mult profesionalism.

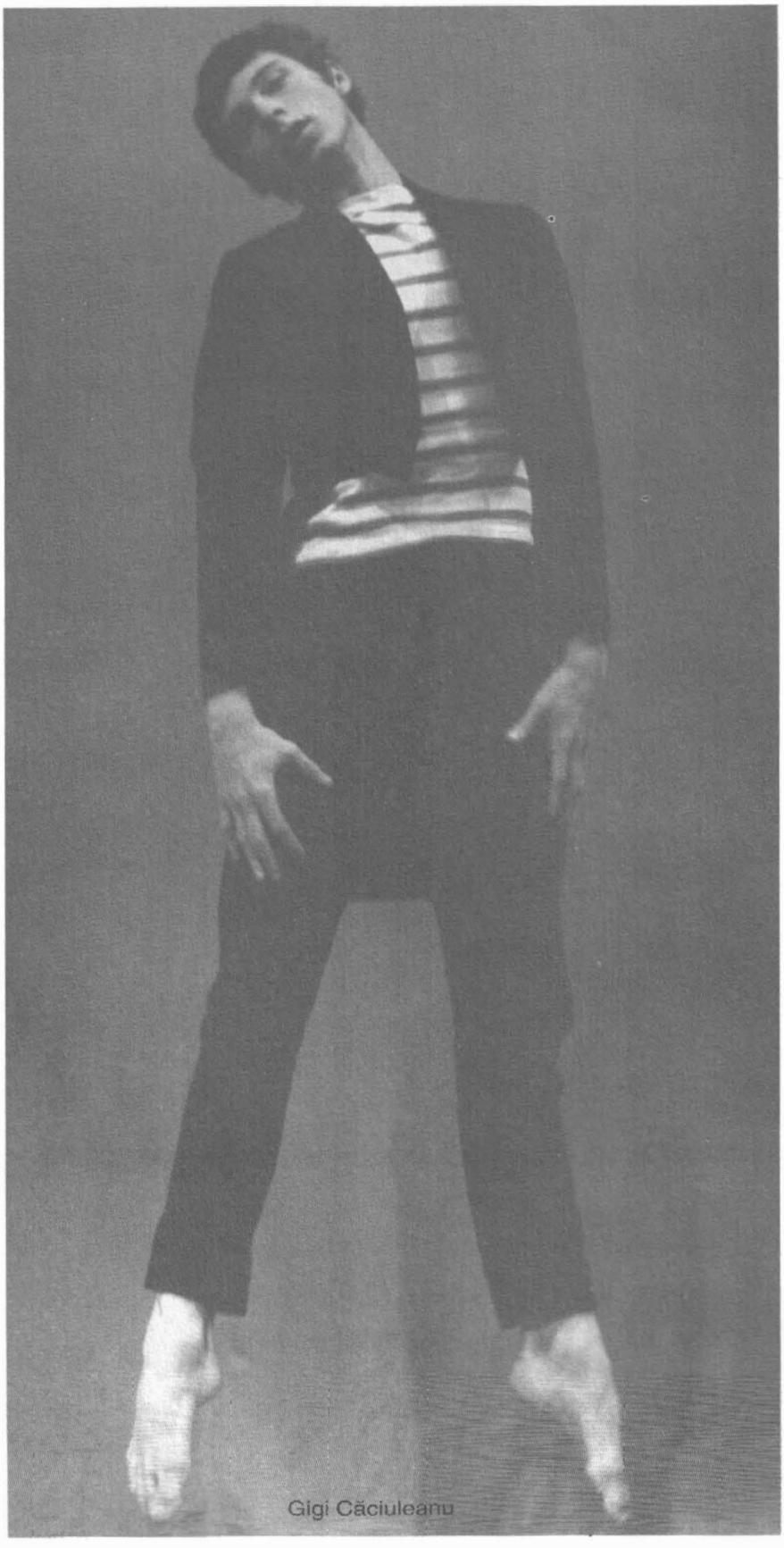
Cred, totuși, că ambele forme sunt valabile când sunt practicate de creatori cu talent și personalitate. În cazul unei opere importante, frontierele între genuri dispar.

R.M.: Ai montat spectacole după Giraudoux, Cehov... Crezi că publicul francez ar fi interesat de un spectacol realizat după Caragiale, de pildă?

G.C.: Opera lui Caragiale conține multe referințe tipice naționale – minunate, dar nu știu dacă pe „înțelesul" unui public internațional. Sigur că ar putea fi interesant un astfel de spectacol, dar cred că există riscul ca acest public să treacă pe lângă nuanțele esențiale conținute în opera marelui dramaturg român.

R.M.: Te preocupă foarte mult felul în care se reflectă spectacolele tale în oglinda criticii de specialitate?

G.C.: Da și nu. Da, dacă din articole reiese dragostea cronicarului pentru dans și artă în general. Nu,


Gigi Căciuleanu

dacă reiese o idee preconceptă, ce demonstrează o falsă disponibilitate faţă de dans, o cronică fals intelectualizată. Oscar Wilde a scris: „Există două feluri de a nu iubi Arta: neiubind deloc şi iubind prea puţin".

R.M.: Care sunt criteriile după care îţi alegi dansatorii în companie?

G.C.: Reciprocitatea de cercetare artistică dintre coregraf şi interpret, şi mai ales înţelegerea reciprocă, fără cuvinte.

R.M.: Cuplul pe care îl formezi pe scenă cu Ruxandra Racovitza este unul „ideal". Ce preţuieşti mai mult la un partener de scenă?

G.C.: Conivenţa, sensibilitatea, osmoza – dansul făcând apel cu prioritate la simţuri, nu la concepte. Inteligenţa – dansul fiind, totuşi, un concept.

R.M.: Există în memoria timpului locuri unde ai vrea să te întorci – o vârstă, un moment al creaţiei, o experienţă aparte?

G.C.: Fiecare loc, fiecare moment îşi lasă o amprentă în

memorie şi se repercutează în Dansul meu. Nu cred în utilitatea „întorsului înapoi". În schimb, să particip la noi aventuri mă pasionează şi mă stimulează.

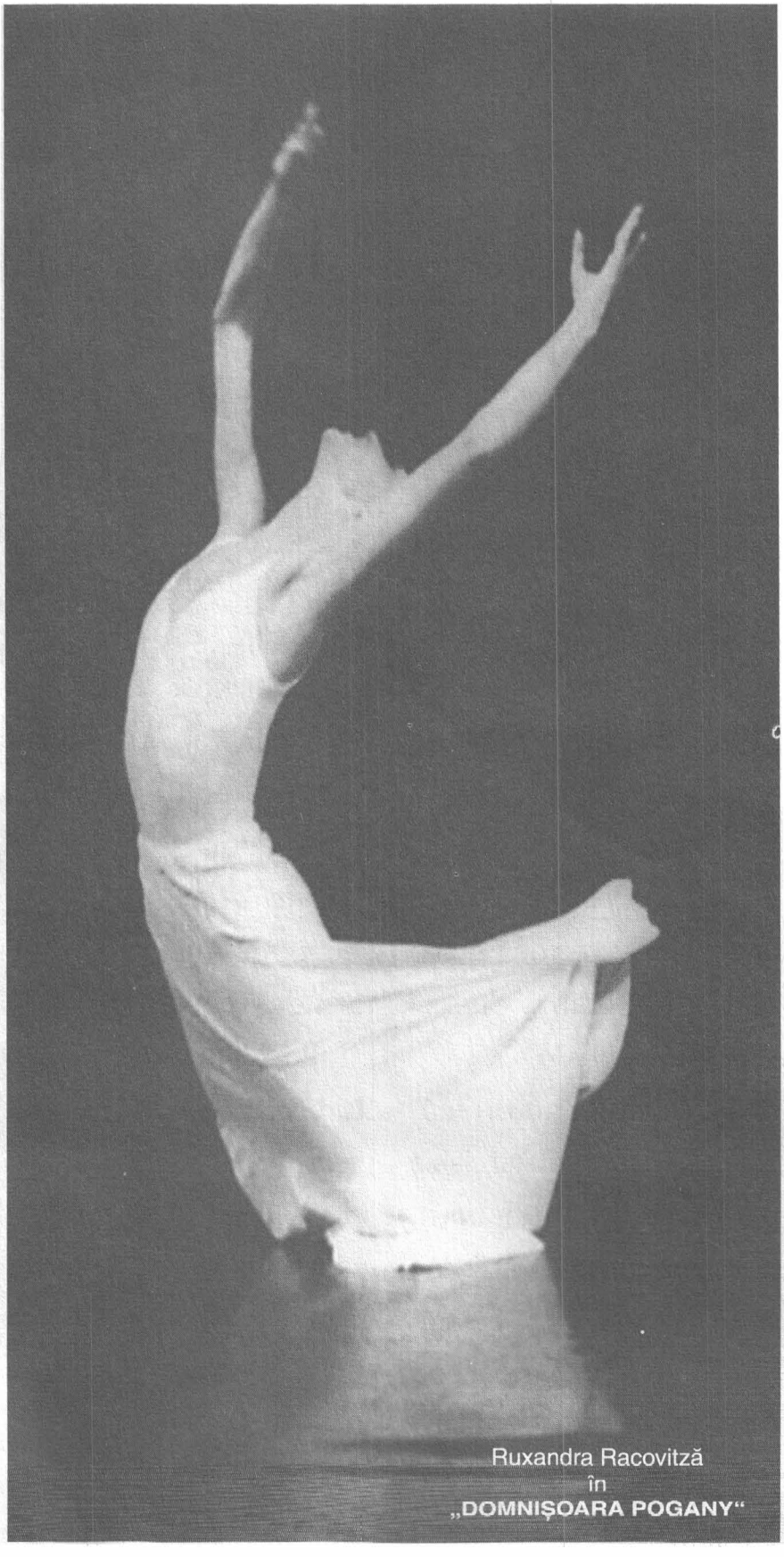
R.M.: O trăsătură importantă a creaţiei tale este umorul. Ţi se întâmplă ca, prin umor, să descoperi alte faţete ale personalităţii tale? Cu alte cuvinte, te sperie propriul tău umor?

G.C.: Cultivarea fragilităţii este, pentru mine, o necesitate permanentă, pentru a putea renaşte cu forţe noi. Umorul îmbracă pudoarea artistului, este o armă de apărare şi de... atac în faţa existenţei.

R.M.: Enumeră cinci lucruri din lume pe care le iubeşti şi cinci pe care le urăşti.

G.C.: Iubesc: Dansul, libertatea de gândire şi creaţie, autenticitatea personalităţii umane, dinamica spirituală şi umorul, îngheţata.

Urăsc: Ipocrizia şi minciuna, indiscreţia sub orice formă, funcţionarismul artistic, lipsa de recunoştinţă, halvaua.



Ruxandra Racovitză
în
„DOMNIŞOARA POGANY"

Doina MODOLA

Special guest star: Simona Noja

Spre poezia pură.

Un moment de excepție al Galei Festivalului Internațional de Dans, Constanța 1999, a fost evoluția Simonei Noja, prim-solistă a operei din Viena, în baletul *Strauss incontra Verdi*, creat anume pentru ea de Renato Zanella și jucat la Città di Castello.

Personalitate puternică, validată atât în baletul clasic cât și în dansul modern, deschisă căutărilor stilistice celor mai diverse și lucrând necontenit cu creatori de primă mărime ai dansului european și american, Simona Noja și-a însușit în anii din urmă o paletă expresivă de remarcabilă subtilitate. În arta ei fuzionează fericit tensiunea gândului, tehnica înaltă, forța lăuntrică. Dansul ei *comunică* în sensul cel mai propriu al termenului, hrănit de inteligența minții și a trupului, de bogăția spirituală, fluiditatea gestului, intensitatea trăirii fiecărui moment.

În *Strauss incontra Verdi* își face apariția în irizarea unui fasclcol de lumină, siluetă transparentă, aproape nefirească. Ar părea o închipuire ezitând între lumi, dacă ritmul ușor al poantelor, uneori abia șoptit, oprit în așteptare, alteori evoluând viguros în dinamica energică, neobosit reiterată a saltului și a piruetei n-ar dovedi că e totuși o făptură. Suspendată o clipă în aer, aninată parcă în fluturarea delicată a brațelor devine figurarea fină a unei stări inefabile. În ritmul enigmatic al pașilor, dă să „spună" ceva, să întrebe ceva?, să deschidă o poartă. Spre amintire, spre existență, spre vis.

Spre poezia pură.

Doina MODOLA

Teatru și dans

Ca tendință generală, în toate spectacolele festivalului de la Constanța s-a remarcat efortul de semantizare a coregrafiei, de recuperare a unei aspirații de comunicare majoră, a unui mesaj conceptual care intersectează orientarea teatrului spre instrumentalizarea corporală armonizată și articulată în dans. Dată fiind tendința reciprocă de penetrare în teritoriul învecinat, mai cu seamă din anii '60, când teatrul , prin Grotowski și școala poloneză, a declanșat experimentul corporalizării interpretative detaliate, mișcarea scenică și gestualitatea analitică, dobândind un statut scenic fără precedent și o codificare expresivă din ce în ce mai amănunțită, se pune acum problema unei definiri a celor două arte.

Desigur, teatrul și dansul sunt legate printr-un raport genetic, dar ele n-au încetat să fie, în ciuda tuturor tipurilor de fuziune, de-a lungul timpului, două arte autonome; îmbogățite de fiecare dată în reciprocele incursiuni, dar dialectic delimitate după aceste experiențe. Toate riturile originare conțin deopotrivă teatru și dans nu numai în celelalte continente, ci și în perimetrul european. Dacă teatrul asiatic, fie el indian, chinez, japonez etc., este originar legat de dans, nu mai puțin e legat el în antichitatea greacă de dansul corului în tragedie și de acela al cortegiilor în comedie. Gestualitatea însăși, mai mult sau mai puțin stilizată și codificată în diverse epoci, devine materia fundamentală de expresie.

Desprins ca artă de sine stătătoare în veacul al XVII-lea prin fondarea „Academiei regale de dans" (1661) de către Ludovic al XIV-lea, baletul clasic se instituie treptat ca artă autonomă, din ce în ce mai riguros codificată într-un limbaj propriu de sorginte franceză, difuzat apoi în toată Europa. Revoluția lui coincide cu noua artă a regiei și este intim legată de istoria ei. Criza din dans de la sfârșitul secolului al XIX-lea orientează spre căutarea unor noi surse ale mișcării care să liberalizeze formalizarea mortificată. El a început să se inspire mai întâi din pantomimă și improvizație, cu Michel Fokine reclamându-și dreptul la autonomie și inventivitate, la începutul veacului al XX-lea, în plină epocă a avangardelor (1914), apoi prin Serge Lifar (1935). Expresionismul a adus adevărata revoluție, întâi prin dansul liber al americanei Isadora Duncan, ajunsă în Europa în 1900, apoi prin Emile Jacques Dalcroze (1865–1950) care a adus un nou sistem de educație coregrafică, fondat pe raportul între mișcare și percepția muzicală (euritmia), deschizând în Germania, la Helleran, lângă Dresda, prima sa școală (1911), unde va fi profesor de dans Adolphe Appia, marele reformator al artei regizorale. Iată cum destinele celor două arte converg și se interdetermină.

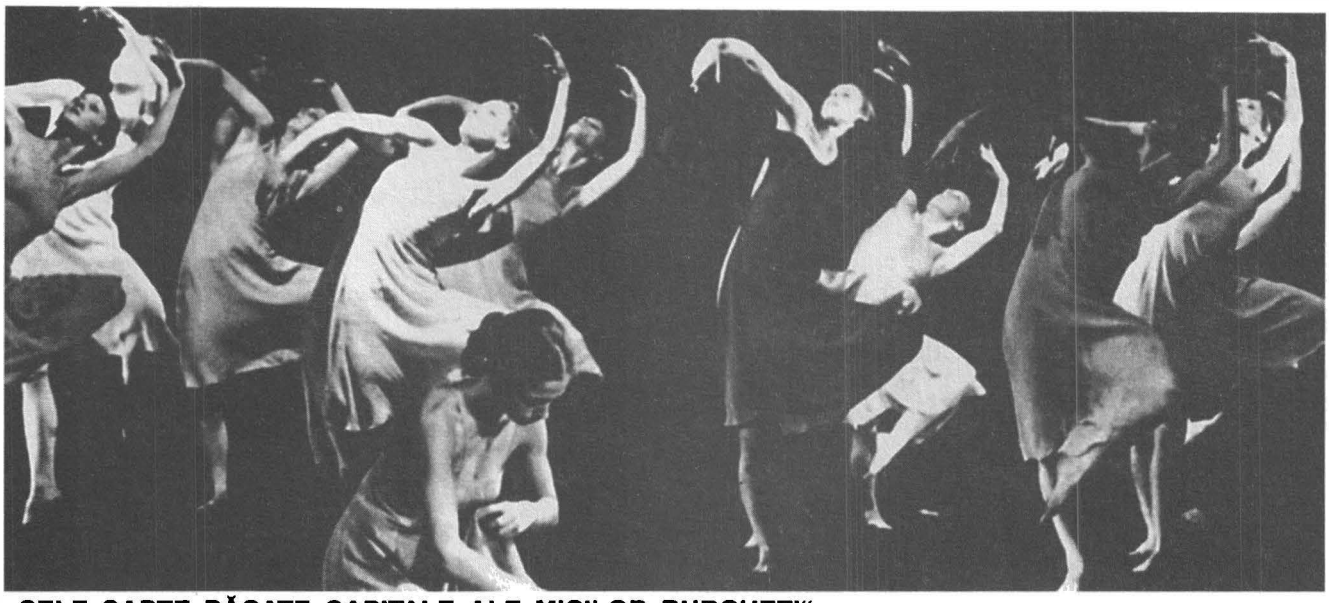
Spectacol de dans de Pina Bausch pe text de Bertolt Brecht şi muzică de Kurt Weill:

Dezvoltarea artei regiei la sfârşitul secolului al XIX-lea, începutul secolului XX, a adus rediscutarea specificului teatralităţii, al limbajelor şi codurilor, mai cu seamă în tendinţa dedicată stilizării artei scenice (A. Appia, E.G. Craig, Max Reinhardt, Meyerhold, Tairov, Vahtangov, expresioniştii Brecht, Artaud etc.) impunând o constantă preocupare pentru educarea fizică a interpreţilor. S-a vorbit despre „biomecanică" corporală (Meyerhold), despre educarea specială acrobatică şi sportivă, pantomimică, ritmică şi gimnastică, în vederea conştientizării şi mobilizării segmentelor şi articulaţiilor trupului pentru expresivitatea nonverbală.

Nu este deloc o întâmplare că autorul primei estetici a *teatrului*, Adolphe Appia, a fost teoretician, în primul rând, (*La musique et la mise en scène*, 1895), dar şi regizor de *operă*, îndrăgostit de Wagner, de creaţia lui ca şi de opiniile sale estetice, promotor al dramei muzicale al cărei statut scenic l-a analizat în permanenţă comparativ cu drama teatrală. Appia a fost deopotrivă şi profesor de dans. După ce a regândit ideile despre spectacol, actor, decor, lumină, autoritate regizorală, a revoluţionat scenografia în spirit modern şi a dus-o imaginar până la decorul-lumină (în 1923), realizat abia în timpul din urmă, electronic, pentru că acesta era mai adecvat dansului.

Sincretismul funciar al artelor spectaculare le face să evolueze în strictă relaţie şi să conştientizeze estetic în revoluţii preeminenţa unuia sau altuia dintre limbaje. Paralel a evoluat dansul prin expresionişti, Mary Wifman, Kurt Jooss care fac din dans o tehnică de grup, o mistică a misterului, răspândindu-l prin Harold Krentzberg în Statele Unite.

Progresiv, dansul se impune ca o artă teatrală, care orchestrează mişcările. La începutul secolului al XX-lea apare dansul modern prin implantarea în Statele Unite a expresionismului. El adoptă dinamismul mişcărilor naturale ale dansului liber, cu o durată variabilă, devenind mult mai vast



„CELE ŞAPTE PĂCATE CAPITALE ALE MICILOR BURGHEZI"

şi mai plastic ca mijloace de comunicare şi expresie (Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Martha Graham etc.). Tot în America a luat naştere *teatrul-dans* prin Alwin Nicolais care formează Playhous Dance–Company (1951) şi emite teorii ale noii forme.

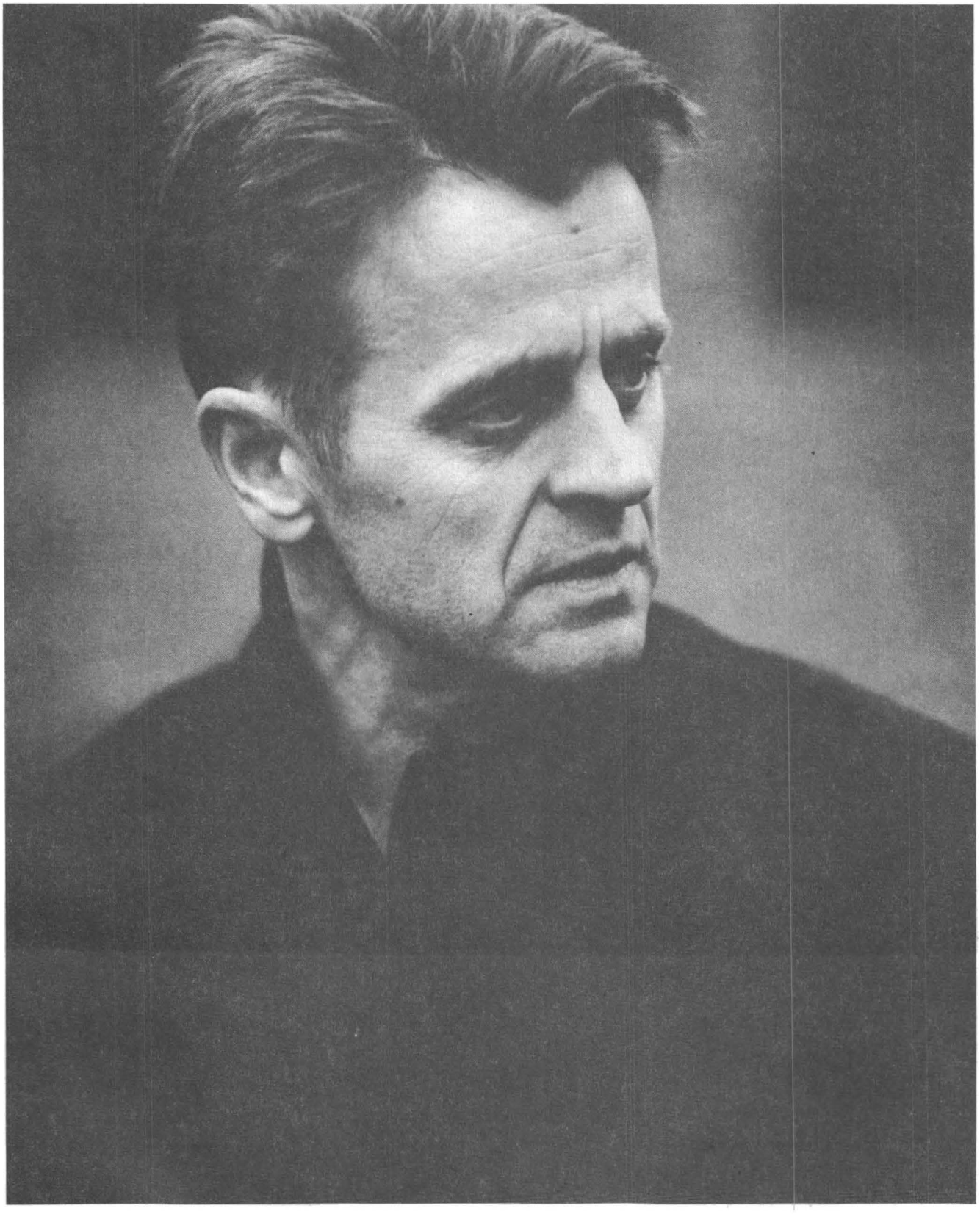
Iniţiativa americană coincide cu redescoperirea în teatrul european a lui A. Appia şi A. Artaud, după al doilea război mondial, când, din anii '60, s-a repus în discuţie reteatralizarea şi ritualizarea teatrului. Din anii '70, această teatralizare s-a extins şi asupra dansului, care simţea din ce în ce mai mult nevoia unui *conţinut* şi a unui *mesaj social, politic, general-uman, psihologic*, chiar psihanalitic. Aşa s-a făcut că a apărut teatrul-dans (Tanztheater) al Pinei Bausch în aria germană, a cărui violenţă expresivă depăşeşte cu mult dansul expresionist al începutului de secol, instaurând nu numai o altă codificare gestuală, ci o cu totul altă *sintaxă spectaculară*. În tendinţa sa de expansiune şi predominanţă, dansul nu se mai poate rezuma la simple interludii într-un spectacol de operă sau în unul de revistă, nici chiar la mişcare ritmică în teatru, ci tinde să devină un limbaj dominant care organizează în *spiritul său* celelalte limbaje şi coduri în vederea unei retorici specifice a imaginii scenice.

Dansul (ca şi teatrul) nu poate renunţa la propria sa identitate pentru a deveni altceva. Şi după ce s-a inspirat şi s-a alimentat din pantomimă, arte marţiale, aerobic, diverse sporturi, meşteşuguri, ritualuri, dansuri extra-europene, africane, disco, jocuri populare etc., din tot ceea ce etnologia şi antropologia au achiziţionat în acest veac erudit şi obsedat de nou, din tot ceea ce oferă toate celelalte arte şi viaţa însăşi, în infinita ei mobilitate şi manifestare, ca dinamică şi gest expresiv, el se întoarce spre ceea ce îl defineşte în mod esenţial: spre performanţa expresivă stilizată, plastică şi energică, acrobatică şi armonică, spre o instrumentalizare

corporală specifică, o măiestrie gestual-musculară, presupunând un antrenament din copilărie, îndelungat, întemeiat pe rigoarea și desăvârșirea dansului clasic și în care nimeni altcineva decât dansatorul profesionist, de elită, nu poate da randament real, *coregrafic*. Relațiile complexe între limbaje și coduri scenice se decantează în dans, ca și în teatru, în specificități, abilități, priorități ale unor teritorii autonome de realizare a instrumentalizării corporale, cu atât mai imperativă astăzi, când stilistica diversificată cere rigoare și precizie în toate tipurile de dans. În dialectica evoluției formelor, transgresările granițelor vizează fortificarea, amplificarea, diversificarea mijloacelor și desăvârșirea lor, iar nu pierderea esenței definitorii. Din acest motiv, *teatrul-dans*, teritoriu al interferențelor, de simptomatică actualitate (cu forme specifice în teritoriul francez, american, italian etc.) exersează la capătul unui itinerar generos, ofertant, al conștientizării și modelării gestuale, o sumedenie de coduri în sinteze noi și, uneori, aspirând spre instituirea unor codificări insolite. Un asemenea efort pare să depună chiar *teatrul coregrafic* al lui Gigi Căciuleanu, care împlinește acea voință de proprietate teatrală, de esențializare care era pentru Artaud tensiunea dintre gest și cuvânt, imposibil de exprimat altundeva decât în teatru (spunea el), în dans (demonstrează Gigi Căciuleanu). Numai în dans, gestualitatea poate produce sintagme insolite, unice, emblematice, fulgerătoare, filmări instantanee ale unor intuiții și revelații diagonale – înțelegeri iuți, ca citirea rapidă.

O intuiție de alt tip (și de alt chip!) pare să ocolească în dans judecățile raționale, analitismul logic, chiar analogiile, producând semne noi, prin racursi, prin deschideri insolite spre o lume de înțelesuri paragestuale – dovadă acel straniu *Oskolki–Miroirs Brisés* al lui Gigi Căciuleanu, mai cehovian, și mai profund ca dans revelând într-o oră tot universul marelui rus.

Așa cum teatrul indian sau japonez conțin un alfabet cosmgonic, Gigi Căciuleanu pare să tindă a instaura unul hermeneutic. El pare să figureze o *hermeneutică coregrafică* instituind *stări* din *situații coregrafice* (nu dramatice). Înțelesul e flu, la prima vizionare, imposibil de localizat, sau de asociat vreunui gest sau narațiuni. El derivă (se degajă) din toată imaginea și retorica grupurilor și circulă nestânjenit prin ele și, prin *intermediul lor*, spre o sinteză superioară care răzbate și mai adânc, și mai neașteptat, într-o semnificație totalizantă și mobilă. În tot acest timp, performanța coregrafică nu e deloc neglijată – dimpotrivă! – ea creează acele suspendări uimitoare, acele accente bizare, în jurul cărora pivotează besmetica (și precisa!) căutare a personajelor, alergând haotic spre noimă, spre rost existențial. *Coregrafia*, presupunând codificare și performanță, modernă sau clasică, pură sau în cele mai ciudate sinteze, rămâne totuși pentru totdeauna esența neschimbătoare a dansului, de la ceremoniile rituale primitive, antice, ale tuturor popoarelor, trecând prin dansurile populare, cele medievale, de curte etc., pe axa timpului și spațiului de pretutindeni. ■



Mihail Nikolaevici Barâșnikov

Carmen STANCIU

Barâşnikov – Starul cosmopolit

Mihail Nikolaevici Barâşnikov s-a născut în Letonia, la Riga, opt ani după terminarea celui de-al doilea Război Mondial. Tatăl său, Nikolai, un ofiţer de rang înalt, era unul dintre ruşii rămaşi să lucreze în mica ţară baltică anexată de Uniunea Sovietică. Căsătoria părinţilor săi nu a fost una fericită. Tatăl era o persoană severă, rece. „Am fost, într-un fel, băiatul mamei. Mama era o fată de la ţară, de pe râul Volga." – mărturisea Barâşnikov într-un interviu acordat în 1986 lui Roman Polanski. „Era foarte frumoasă, foarte rusoaică. Ea este cea care m-a dus, pe când aveam nouă ani, la cursurile de balet ale unei prietene, fostă dansatoare la Balşoi. Mama mea îşi dorea foarte mult ca fiul ei să devină artist." Aşa a început povestea artistului. Povestea mamei lui are, însă, un final trist. Când Barâşnikov avea 12 ani, mama l-a dus să stea pe timpul verii la bunica, într-un sat de pe Volga, ea s-a întors la Riga şi s-a spânzurat în baie. Fratele lui, Vladimir, a fost cel care a găsit-o. Barâşnikov n-a ştiut niciodată ce a împins-o pe mama sa la sinucidere. „Tatăl meu era o persoană confuză, cu care nu am avut nici un fel de

relație. Pot spune chiar că nu l-am cunoscut niciodată." Dar Barâșnikov nu și-a învinuit niciodată părinții pentru lipsa de căldură pe care a simțit-o în copilărie. Avea un puternic instinct de supraviețuire, și asta l-a făcut să-și canalizeze întreaga energie în dans.

Juris Kapralis, care i-a devenit profesor de balet, spunea despre el că era „bolnav de muncă". „Un elev serios, perfecționist. În pauze, în timp ce ceilalți băieți se jucau, Mișa se ducea într-un colț și repeta din nou."

În adolescență, Barâșnikov era îngrijorat de înălțimea sa. Cum în companiile de balet rusești rolurile se împărțeau în funcție de înălțimea dansatorilor, el se temea că nu va putea interpreta niciodată personajele masculine importante, cele poetice (Siegfried, Albert), ci doar roluri comice sau de caracter. În 1967, la spectacolul de gală al absolvenților Institutului Vaganova s-a bucurat de un succes inimaginabil interpretând pas-de-deux-ul din *Corsarul*. Imediat, Barâșnikov a fost angajat ca solist la Teatrul Kirov.

În anii '70–'90, cariera sa de balerin a parcurs trei etape: patru ani (1974–1978) ca solist la American Ballet Theatre, un an la Compania lui George Balanchine, New York City Ballet (1978–1979) și din nou la American Ballet Theatre, al cărui director a fost în perioada 1980–1989. În tot acest timp, a acumulat noi roluri în repertoriul său (în primii doi ani petrecuți în Vest a învățat 26 de roluri noi), iar colaborarea cu noi coregrafi i-a dezvoltat stilul către noi direcții. Cea mai importantă colaborare a fost cea cu coregrafa Twyla

conferea coregrafiei clasice o strălucire specială.

În curând, avea să devină nu doar un balerin de excepţie, ci un star absolut. Crucială în dezvoltarea sa a fost imensa dorinţă de a explora teritorii artistice dincolo de scenă. A început să joace în filme: *The turning point* (1977), *White Nights* (1983), *Dancers* (1987). Acum, pentru a fi fan Barâşnikov nu mai trebuia să trăieşti în New York, căci el devenise artistul cel mai mediatizat din întreaga istorie a baletului. Presa nu a contenit să-l urmărească pentru a prezenta numeroasele sale aventuri amoroase, dintre care cele mai celebre sunt cea cu Jelsey Kirkland, balerina care a părăsit New York City Ballet pentru a deveni partenera sa la American Ballet Theatre, legătura sa îndelungată cu actriţa Jessica Lange (din care a rezultat primul său copil, Alexandra).

În 1979, la doar un an după ce părăsise American Ballet Theatre pentru New York City Ballet, American Ballet Theatre i-a cerut să se întoarcă, de data aceasta ca director. A acceptat. Povestea celor nouă ani de directorat este lungă, încurcată, şi nedezvăluită niciodată în întregime. Pe scurt, a încercat să modernizeze compania: a renunţat la star-system, dând şansă şi dansatorilor tineri şi talentaţi, a revigorat corpul de balet, a inclus în repertoriu coregrafii contemporane, precum şi lucrări în premieră mondială ale celor mai interesanţi coregrafi ai momentului: Twyla Tharp, David Gordon, Mark Morris. Dar nu toate reformele lui s-au bucurat de succes, iar atunci când au reuşit, nu au fost în mod necesar populare. Starurile plecau trântind uşa. Criticii respingeau multe dintre noile lucrări moderne. Barâşnikov era acuzat că încearcă să schimbe American BalletTheatre într-o compania de dans modern, în ceva total diferit de vechiul stil al instituţiei – bazată pe staruri şi un repertoriu exclusiv clasic.

În urma demisiei de la American Ballet Theatre din 1989, toată lumea s-a întrebat de ce Barâşnikov acceptase o funcţie în mod evident total nepotrivită pentru el.

S-a spus despre experienţa sa de un an de la New York City Ballet că a constituit o dezamăgire amară, deoarece întâlnirea dintre Barâşnikov şi Balanchine s-a

Tharp. Începând cu *Push Comes to Show*, ea a creat pentru Barâşnikov o serie de coregrafii ce par a fi expresia perfectă a căutărilor lor comune – cum să faci să conviețuiască vechea lume a dansului cu cea nouă, mai exact cum să îmbini tehnica clasică cu improvizaţia surprinzătoare a jazzului.

Deşi mările roluri clasice rămân încă în repertoriul lui, Barâşnikov devine acel tip de dansator singuratic, introvertit, impunând astfel de coregrafii celor ce montează special pentru personalitatea sa. Lucrând cu Tharp, a reuşit să evidenţieze în interpretare un sentiment care exista de mult în el, un fel de „detaşare", de „răceală", dansând astfel chiar şi în *Giselle*, lucru ce

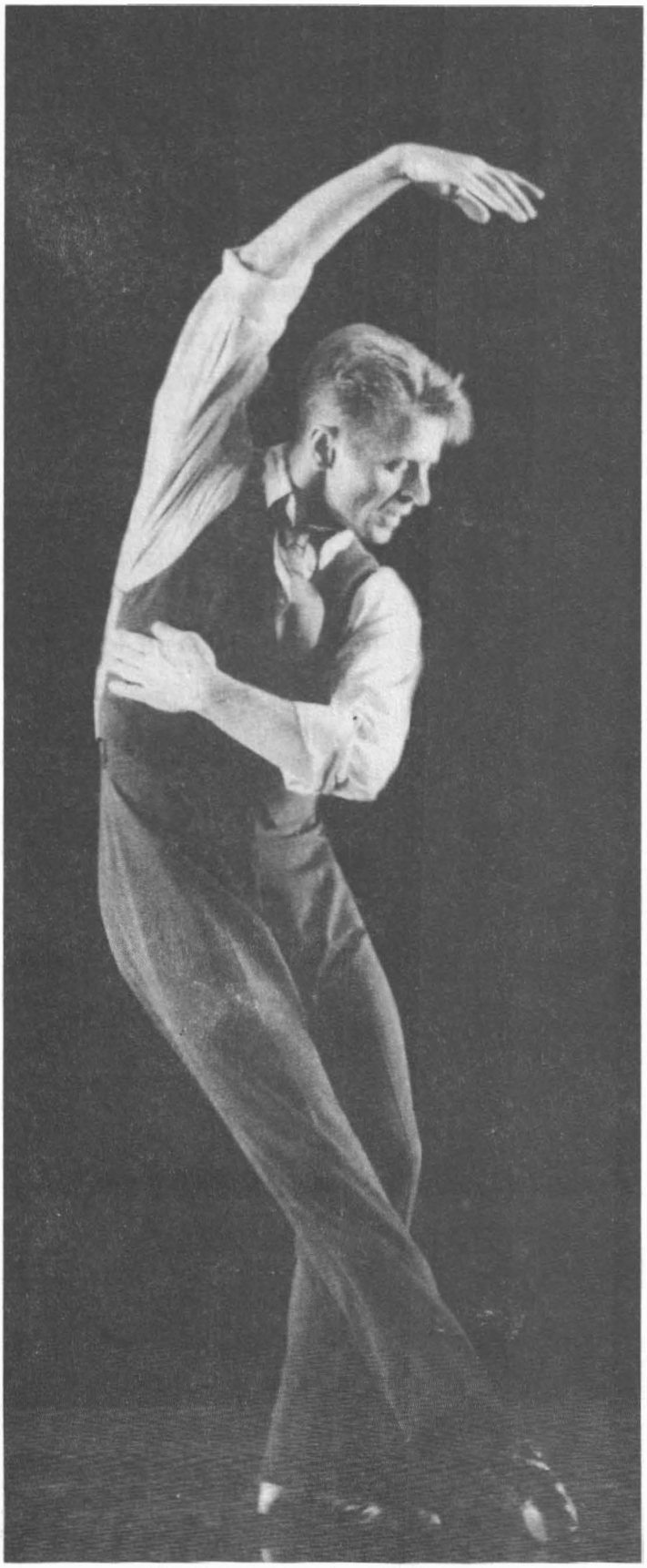
produs în momentul în care acesta din urmă era bătrân şi bolnav şi nu mai putea crea noi balete, special pentru el. „Este un neadevăr" – răspundea Barâşnikov, „a fost anul cel mai interesant din cariera mea americană". În cincisprezece luni a învăţat douăzeci de roluri, şi chiar dacă a avut probleme în asimilarea lor din cauza lipsei de timp, două dintre acestea, *Apollo* şi *Prodigal son*, chiar dacă fuseseră interpretate de-a lungul timpului de alţi dansatori, păreau a fi fost create de Balanchine special pentru el. Se spune că în *Prodigal son* Barâşnikov atingea perfecţiunea, şi că a fost, fără îndoială, cel mai bun interpret al lui *Apollo*. Iar cel mai important lucru a fost că aici a avut sentimentul că şi-a găsit un cămin. Balanchine studiase cândva în aceeaşi şcoală ca şi el, debutase pe aceeaşi scenă şi, tot ca şi el, decisese că, pentru a-şi împlini destinul ca artist, trebuie să părăsească Rusia. Mai mult decât atât, el reuşise să creeze în Vest acea formă ideală a dansului pe care o căuta pe atunci Barâşnikov: un clasicism modern.

Apoi a venit acea propunere din partea lui American Ballet Theatre pe care nu putea să o refuze. Datorită experienţei de la New York City Ballet, modului în care Balanchine conducea acea instituţie, atât de diferit de companiile subvenţionate de guvern sau de cele de tip comercial ca American Ballet Theatre, a simţit că a învăţat o lecţie pe care a crezut că o poate aplica la rândul său. O lecţie despre etica dansului, despre ce înseamnă să fii dansator, despre profesionalism şi calitatea muncii. „În adâncul meu trăiam o transformare extraordinară; aveam o nouă viziune a viitorului".

În ciuda amărăciunii provocate de despărţirea tumultuoasă de American Ballet Theatre, Barâşnikov simte în continuare nevoia de a merge tot mai departe, de a dansa în continuare tot mai mult (în ciuda celor cinci operaţii suferite la genunchi).

Un bun prieten al său, filantrop, se oferă în 1990 să-i construiască un studio, o sală de repetiţii, în Florida, pe o fostă plantaţie. Începe astfel pentru Barâşnikov o nouă etapă a carierei sale: *White Oak Dance Project*, o companie de dans modern pe care o concepe şi conduce într-un stil total diferit de American Ballet Theatre. Dansatorii sunt angajaţi pe stagiuni sau doar pentru turnee. Un organism fără comitet de conducere, bugete sau deficit, la care se poate renunţa oricând. Cu alte cuvinte, a creat singura instituţie în care mai putea lucra. Pentru prima dată el poate prezenta şi interpreta coregrafii fără a se lovi de obstacolele care i-au compromis eforturile în trecut.

White Oak numără deja aproape zece ani de activitate. Este o trupă redusă – 8-12 dansatori – cu propria sa miniorchestră de cameră, formată din 5 instrumentişti. Niciodată nu foloseşte muzică înregistrată. Compania se află în turnee prin întreaga lume cel puţin patru luni pe an. În primii trei–patru ani de activitate, Barâşnikov obişnuia să prezinte lucrări ale unor coregrafi renumiţi: Martha Graham, Paul Taylor, Davod Gordon, Twyla Tharp, Mark Morris. În ultimii ani, însă, a început să promoveze opere ale unor creatori avangardişti, aproape necunoscuţi. Şi asta e ceea ce îşi doreşte acum: aventura descoperirii unor noi coregrafi, unor noi stiluri de lucru. A găsit oare Barâşnikov în Lumea Nouă ceea ce şi-a dorit? El mărturiseşte că mai mult decât atât: „Niciodată nu am crezut, nu am visat măcar, că voi putea lucra cu atât de mulţi oameni



extraordinari!". Se pare că asta e tot ce îşi doreşte: să lucreze cu oameni interesanţi.

După fuga sa în Vest, în 1974, Mihail Barâşnikov a declarat de fiecare dată că nu are nici cea mai mică dorinţă să se întoarcă în fosta Uniune Sovietică.

Cu greu găseşti un articol despre Barâşnikov care să nu vorbească despre unda de melancolie din ochii săi – presupusă a fi consecinţa stării de exilat din Rusia natală. Nimic nu este mai fals. Jumătate din viaţă şi-a petrecut-o ca cetăţean american, este căsătorit cu o americancă şi are trei copii care nu vorbesc rusa. Despre prima jumătate a vieţii sale obişnuieşte să spună: „Deşi părinţii mei erau ruşi, eu am ajuns în Rusia când aveam deja 16 ani. Nu simt nici o nostalgie pentru această ţară, unde am fost întotdeauna un oaspete".

Ceea ce face din Barâşnikov o figură emblematică a dansului la sfârşitul secolului XX, este, în mare parte, puritatea tehnicii sale de balet. Atunci când el dansează sensul ascuns al baletului clasic devine mai clar pentru oricine. Barâşnikov crede că a găsit pe scenă ceea ce oamenii caută în religie: o stare de exaltare, de purificare interioară, de autodescoperire.

În anii din urmă, a putut fi văzut, pentru prima oară, într-un recital susţinut de unul singur. Această formulă de spectacol reflectă cel mai bine ceea ce Barâşnikov caută în dans; acea exaltare, acea autodescoperire mai uşor de atins atunci când stăpâneşte singur scena, când nu mai trebuie să te coordonezi cu alţi dansatori. Solo-ul este statutul său natural. ■

Ludmila PATLANJOGLU

Pina Bausch, preoteasă laică a teatrului și dansului

Premiul Europei încununează activitatea unor personalități care au contribuit exemplar la realizarea unor evenimente culturale determinante pentru mișcarea teatrală europeană. Patronii spirituali ai acestei distincții, inițiată în 1986 de Taormina Arte, de Comisia Europeană și de Jack Lang, pe atunci ministrul culturii în Franța, sunt importante foruri teatrale internaționale: Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, Uniunea Teatrală din Europa, Convenția Teatrală Europeană, Institutul Internațional de Teatru Mediteranean, Festivalul de la Avignon. Laureații celor șapte ediții au fost Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Giorgio Strehler, Robert Wilson, Heiner Müller, Luca Ronconi. În rândul acestor patriarhi ai teatrului modern, anul acesta a fost aleasă Pina Bausch. *Premiul Europei pentru Teatru* (în valoare de 60.000 EURO) a omagiat creația și 60 de ani de viață ai artistei. Născută în 1940 la

Solingen, Pina Bausch studiază dansul la Folkwangschule din Essen, condusă de Kurt Jooss. În găsirea unui drum propriu va fi influențată de personalitatea acestui maestru, autorul unui celebru spectacol de teatru-dans, *Das Grüne Tish*, premiat la Paris în 1932. Importante sunt și experiențele artistice din Statele Unite. După un masterat la Julliard School Music din New York, lucrează la Compania Sanasardo-Donya Feuer, apoi este angajată la New American Ballet și la Metropolitan Opera din New York. Întoarsă în Germania, face numeroase turnee în Europa cu trupa Folk Ballet a lui Kurt Jooss. Din 1967, începe să semneze primele coregrafii și obține pentru *Im Wind der Zeit*, Marele Premiu la Concursul internațional de la Cologne. Urmează un alt succes cu opera *Fairy Queen* de Purcell și invitația să fie membru în comitetul director de la Folkwang Danz Studios din Essen și profesoară la Folkwang–Hochshule.

Din 1973 va conduce Tanztheater Wuppertal, instituția impunându-se ca o citadelă a avangardei în arta spectacolului contemporan. Un spațiu al libertății de creație, unde Pina își realizează programul inovator într-o suită de producții remarcabile. Coregrafa părăsește sfera clasicității, refuză rigorile baletului clasic, se eliberează de obsesia frumuseții obiective a femeii, corporalizează cuvântul și verbalizează mișcarea. Sintagma *Teatru-Dans* promovată de Pina Bausch ne duce spre originea spectacolului unde există acea îmbinare mistică între cuvânt, muzică, mișcare. Dincolo de căutările de limbaj, cultivarea acestui tip de reprezentații vine din necesitatea de a recupera metafizica în teatru ca și în dans. Reuniunea de la Taormina Arte și-a propus să fie și un forum al reflecției despre teatrul contemporan, iar cu prilejul decernării premiului, un program amplu, dedicat Pinei Bausch, ne-a invitat să-i recitim opera. Literați, regizori, actori, dansatori, coregrafi, din Europa, Statele Unite, Canada, Australia au făcut mărturii despre „modelul Pina Baush" care vor fi adunate într-o carte. Filmele lui Fernando Lopes și Werner Schröeter ne-au introdus în laboratorul de creație al artistei, dezvăluindu-ne elemente inedite. O ipoteză originală, aceea de actriță, am regăsit-o în filmul lui Fellini *E la nave va*, unde Pina Bausch joacă rolul unei prințese oarbe. L-a impresionat în mod deosebit pe regizorul Fernando Lopes. El o urmărește pe coregrafă la repetiții, fără să-i arate chipul niciodată. Pina stă la o masă, o vedem din spate și îi auzim glasul. Liniștit, cald, el inspiră, topește neîncrederea, orgoliul, vanitatea, stimulează participarea tuturor. Coregrafa practică un *Teatru-Dans* imperativ, afișat senzorial unde alchimia sunetelor a mișcărilor și culorilor exaltă trăiri și sentimente umane fundamentale, în registre diferite. Amestecă cu dezinvoltură limbaje, în planul expresivității imaginii realismul brutal, poezia aspră de o teribilă concretețe se îmbină cu secvențe lirice, duse în planuri simbolice.

Secretul este destăinuit, dar rămâne secret. Proiecții cu spectacole ilustre ca *Le Sacré du Printemps*, *Blaubart*, *Café Müller* arată că avem de-a face cu modele vii. Descoperim o Pina Bausch a arheologiei, dar și a anticipației.

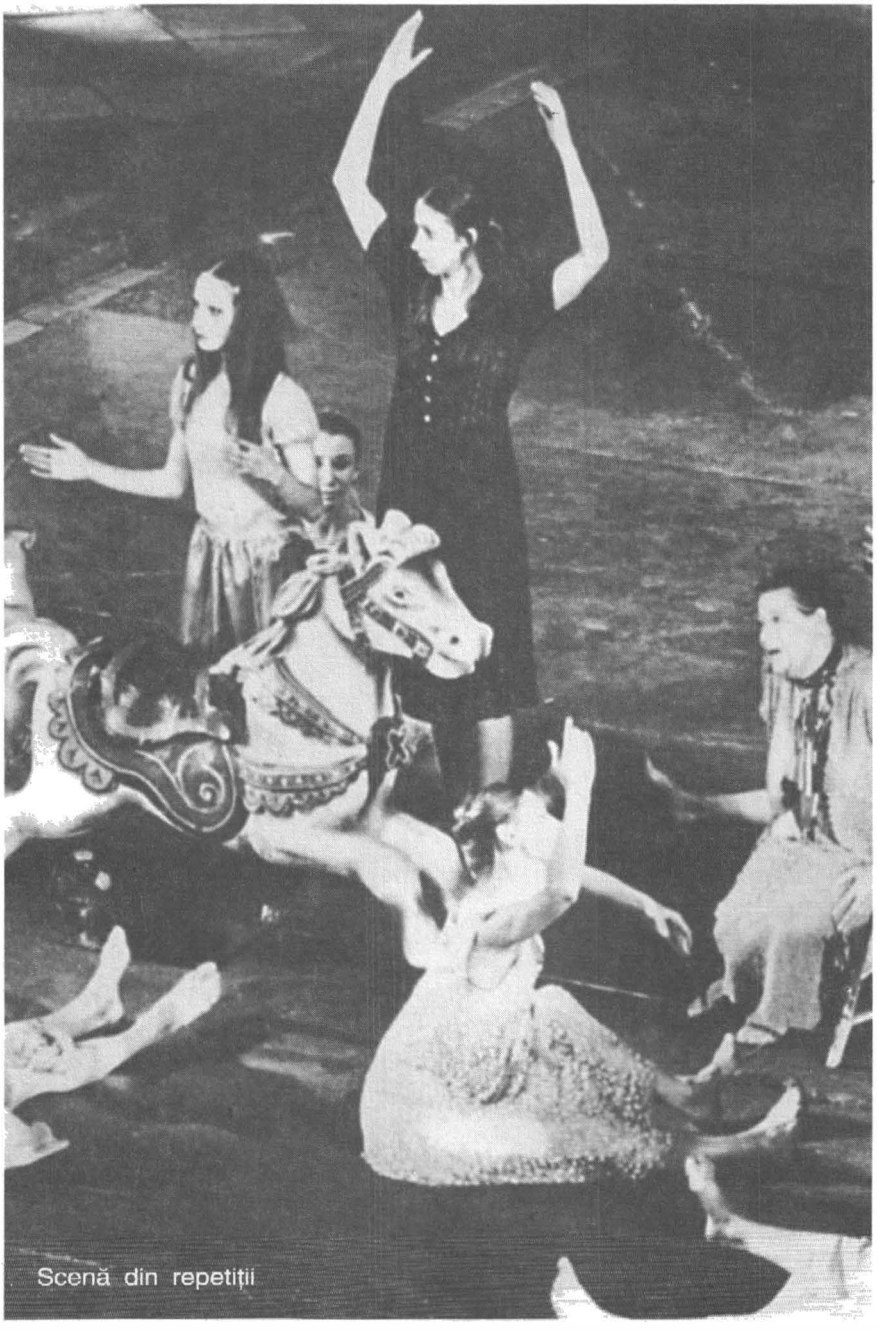
Montările ei, metafore poetice și dramatice despre viață, dragoste și moarte, continuă să rămână pline de mister teatral, seducând asistența. *Le Sacré du Printemps* după Stravinski înfioară și astăzi ca la premieră. La Taormina, impactul este exploziv

ca odinioară la Festivalul de la Nancy când figura pe afiş alături de alte producţii novatoare renumite: *Clasa moartă* de Kantor, *Ioana d'Arc* a trupei Bread and Puppet, *Fata cu părul cărunt* de la Opera din Shanghai, *Buto-she* din Japonia, *Promisiuni mincinoase* a Companiei San Francisco Mime Troupe, *Tinereţe fără bătrâneţe* în regia Cătălinei Buzoianu de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ. În procesiunea în friză a grupurilor sculpturale suntem confruntaţi cu arhetipuri, cu mituri esenţiale, cu o ordine cosmică şi legile ei implacabile şi sublime. Un fascinant concert de expresii sonore şi viziuale oferă şi cameralul *Café Müller*. Povestea cuplului care nu se poate despărţi, torturat de dragoste şi ură, capătă acorduri de recviem.

Drama „vieţii naturale" şi a „vieţii civilizate" o întâlnim şi în *Small Collection*, un preludiu la reprezentaţia pe care Pina Bausch o pregăteşte pentru Teatrul din Roma, cu prilejul celebrării anului 2000. Prin această avanpremieră artista îşi imaginează la rândul ei amfitrionii. La Taormina ceea ce a cucerit şi a lăsat urme adânci în public au fost nu numai spectacolele Pinei Bausch, ci şi spectacolul Pina Bausch.

Într-o sală arhiplină ce-i urmărea tulburată creaţia, această „preoteasă laică a teatrului şi dansului" – cum o numea Robert Wilson – prefera să stea ascunsă undeva pe o scară, spectator anonim.

Sărbătoarea teatrului de la Taormina s-a încheiat la un grad înalt de emoţie. Apariţia pe scenă a Pinei Bausch, simplă, încărcată de gravitate şi noblete a fost primită ca o şansă dată puterii de a transforma suferinţa şi bucuria împărtăşite în fericire şi frumos prin artă.



Scenă din repetiţii

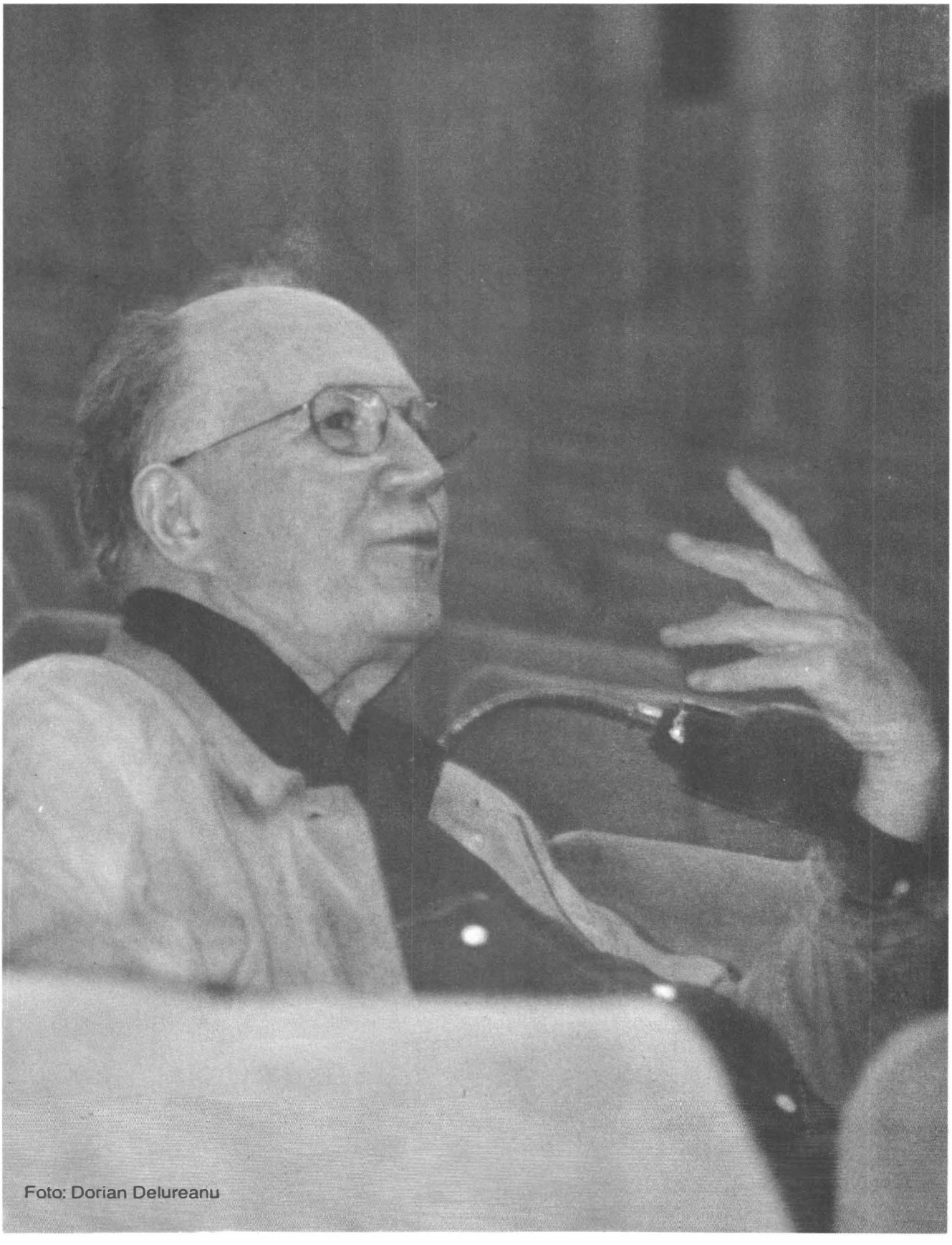


Foto: Dorian Delureanu

EVENIMENT

Vlad Mugur – 50 de ani de teatru

Prins în vâltoarea lucrurilor neimportante care ne răpesc tot timpul, adesea uităm să dăm cuvenita consideraţie acelora dintre noi care ne-au influenţat în bine şi hotărâtor existenţa. Spre meritul lor şi spre deosebire de aproape tot restul ţării, oltenii nu uită. Aşa se face că, după premiera cu *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, în versiunea scenică şi regia lui Vlad Mugur, marcând revenirea marelui regizor pe scena Naţionalului craiovean, a avut loc, a doua zi, sărbătorirea celor 50 de ani de teatru ai acestui neobosit animator al teatrului românesc. Într-o atmosferă cordială, au ţinut să-i aducă un omagiu, rememorând fapte semnificative, mulţi dintre admiratorii săi, unii cunoscându-l încă din 1956, anul poposirii generaţiei de aur a teatrului românesc la Craiova, în frunte cu profesorul lor Vlad Mugur.
S-a vorbit, pe bună dreptate, despre *şcoala lui Vlad Mugur*, care şi-a lăsat o puternică amprentă asupra Teatrului Naţional din Craiova şi apoi, peste ani, asupra Teatrului Naţional din Cluj, care a beneficiat de o perioadă de strălucire sub directoratul Vlad Mugur (1964–1971). Dintre foştii studenţi şi actori ai Naţionalului craiovean a vorbit Victor Rebengiuc, emoţionant fiind şi cuvântul fostului director al teatrului, Alexandru Dincă. Nu întâmplător s-au aflat la această sărbătorire numeroşi critici teatrali, mărturisindu-şi ataşamentul faţă de această şcoală de teatru, care le-a influenţat destinul, încă din anii de ucenicie, fie ea craioveană, clujeană sau bucureşteană. Căci Vlad Mugur a reuşit să fie iubit deopotrivă de actori şi de critici, fără să facă altceva decât decât să-şi respecte crezul artistic de-o viaţă, slujit cu exemplară dăruire de sine. (V.P.)

Vlad Mugur: Ce-am învăţat în acei puţini ani de teatru craiovean?

Am învăţat:
- Că teatrul cel mai important este tot cel de echipă.
- Că un talent trebuie înconjurat (*îmbrăţişat*) cu dragoste şi grijă.
- Că prietenia e de neînlocuit chiar şi în teatru.
- Că teatrul are legile lui, pe care nu le poţi sfida, decât cunoscându-le.
- Că încrederea în tine poate însemna şi modestie.
- Că în teatru trebuie să ştii să renunţi.
- Că bun-gust înseamnă descoperirea celui prost.
- Că o idee, chiar genială, nerealizată scenic, e un duşman de care trebuie să fugi.
- Că noul trebuie să aibă rădăcini în tine.
- Că în procesul de creaţie trebuie să ştii ce ai de spus şi să ştii pe cine trebuie să asculţi.
- Că zâmbetul unui maşinist la o repetiţie valorează mai mult decât un consiliu artistic.
- Că, muncind la un spectacol, trebuie mereu să schimbi ceva, chiar şi după premieră (ca un pictor pânza lui).
- Că trebuie să citeşti ce nu există.
- Că o concepţie de care nu scapi poate deveni nocivă.
- Că distanţa te apropie de creaţie.
- Că teatrul nu e viaţă.
- Că viaţa e o enciclopedie teatrală.
- Că trebuie să-nveţi să-ţi iubeşti nemulţumirea şi să citeşti în palma scenei.

Victor PARHON

Un Truffaldino al tranziției

Teatrul Național din Craiova – SLUGĂ LA DOI STĂPÂNI ***de Carlo Goldoni. Regia: Vlad Mugur. Scenografia: Lia Manțoc. Design măști și recuzită: Ilona Jaro Varga. Scene de mișcare: Florin Fieroiu. Cu: Valer Dellakeza, Ilie Gheorghe, Anca Dinu, Valeriu Dogaru, Angel Rababoc, Gabriela Baciu, Constantin Florescu, Adrian Andone, Iosefina Stoia, Mihai Arsene ș.a.***

Pricepându-se, ca puțini alții, să pună în scenă chiar piesa autorului, dar s-o facă întotdeauna pentru spectatorul contemporan, Vlad Mugur se întreabă dacă mai poate fi astăzi actuală piesa lui Carlo Goldoni *Slugă la doi stăpâni*. Răspunsul, afirmativ, e dat printr-un spectacol de mare rafinament stilistic, care nu schimbă datele esențiale ale piesei, dar împinge vârsta personajului *Truffaldino* (și a iubitei sale *Smeraldina*) până în pragul senectuții, într-o Veneție aproape a zilelor noastre. Scenografa Lia Manțoc nu „reconstituie" însă nici un detaliu, ci creează o lume paralelă, o „realitate" a imaginarului, unde totul devine posibil, inclusiv coexistența măștii tradiționale cu linia extravagant modernă a costumelor purtate de tinerii stăpâni ai lui Truffaldino. Acesta nu are vioiciunea juvenilă de odinioară, pare să fi obosit tot schimbându-și stăpânii și căutându-și un nou loc de muncă, din ce în ce mai greu de găsit, chiar dacă se dovedește insuficient pentru a asigura traiul zilnic. Ca pe la noi, în această tranziție de la niciunde spre nicăieri, în care totul pare a fi condamnat să se ducă de râpă, Truffaldino, departe de a se putea retrage la pensie, e obligat să funcționeze prin „cumul", să aibă cel puțin două slujbe, pentru a putea face față vremurilor în care trăiește. Spectacolul lui Vlad Mugur nu constrânge la o astfel de interpretare, aparent limitativă, dar nici n-o împiedică și n-o contrazice, asigurându-și astfel o actualitate a problematicii peste care nu se poate trece cu ușurință.

În Truffaldino, acest bătrânel ponosit, dar încă jovial în ciuda a tot ceea ce i se întâmplă, Valer Dellakeza nu e numai o slugă isteață ci o față a umanității năpăstuite, luptând cu agresivitatea arogantă a celorlalți ca și cu limitele fizice ale propriei vârste, într-o încrâncenată, aproape deznădăjduită, dar eroică tentativă de supraviețuire. Actorul are cuvenita *așezare* în datele personajului, compunându-l cu siguranță și dezinvoltură, într-o manieră foarte personală și atașantă, care-l face de neuitat. După rolurile importante realizate în regia lui Silviu Purcărete, de la *Doamna Ubu* la *Egist*, *Truffaldino* jucat în regia lui Vlad Mugur încununează o perioadă de strălucite creații artistice, începută în urmă cu zece ani, odată cu *Unchiul Vanea*, în regia lui Mircea Cornișteanu. Slujind în exclusivitate scena

Naţionalului craiovean mai bine de 30 de ani, Valer Dellakeza a avut până la urmă şansa unor întâlniri esenţiale, cu regizori importanţi şi roluri de primă mărime, apte să-l consacre ca pe unul dintre marii actori ai generaţiei sale.

Ilie Gheorghe, celălalt mare actor craiovean, consacrat ca atare şi peste hotare, izbuteşte şi de astă dată o compoziţie savuroasă în *Pantalone de Bisognosi*, scenele de beţie ale personajului, lucrate cu o finețe de bijutier, având un haz bogat şi contaminant. Apariţii vaporoase, plutind parcă în irealitatea visului lor de iubire, Gabriela Baciu (*Beatrice*) şi Constantin Florescu (*Florindo Aretusi*) devin la fel de duri în sancţionarea servitorului lor, *Truffaldino*. Fac ceea ce trebuie să facă Valeriu Dogaru (*Doctorul Lombardi*), Adrian Andone (*Brighella*) şi Iosefina Stoia (*Smeraldina*). În *Silvio*, Angel Rababoc produce dovada calităţilor sale reale pentru comedie, iar Anca Dinu se descurcă mai mult decât satisfăcător în *Clarice*, pe care regizorul o vede ca pe o păpuşă trasă de sfori de toţi ceilalţi.

Dincolo de coaja amuzamentului copios, versiunea scenică a lui Vlad Mugur are un halou de stranietate şi o neaşteptată profunzime, discursul regizoral neuitând că, dincolo de toate, există şi moartea la Veneţia. Deocamdată nu e decât o mască, privind foarte răbdătoare la zbaterea celor din jur.

Scenă din repetiţii

Nuccio MESSINA

Goldoni și Mugur într-un teatru superior

Când Goldoni te cheamă, trebuie să te duci. De aceea, am primit cu plăcere invitația Teatrului Național din Craiova pentru aniversarea a 50 de ani de teatru împliniți de prietenul regizor Vlad Mugur și pentru premiera *Slugii la doi stăpâni* montată de același Mugur, care frecventează cu pasiune repertoriul goldonian. Ocazia s-a dovedit utilă pentru a arunca o privire în teatrele din Craiova și București. Mi se spune că de zece ani Teatrul Național din Craiova este cel mai bun din România. Nu-i greu de crezut dacă privești atent repertoriul, numele regizorilor care au lucrat aici și dacă parcurgi lista gazetarilor veniți pentru premiera lui Mugur. Actualul foarte activ director, Emil Boroghină (avizatul meu amfitrion), se laudă, printre altele, cu cele peste nouăzeci de turnee ale teatrului său în ultimii ani: Viena la Festwochen, Avignon, Italia la Gibellina și Parma, Londra și Glasgow, Singapore, Bruxelles, Portugalia și Franța, turnee înlesnite, de cele mai multe ori de spectacolele regizate de Silviu Purcărete, regizor cvasistabil la Craiova de la sfârșitul anilor '80. Și festivalul dedicat lui Shakespeare este urmarea unei îndelungi atenții acordate dramaturgiei bardului de la Stratford: prima reprezentare atestată în capitala județului Dolj datează din 1885. Recentul *Titus Andronicus*, regizat de Purcărete, a străbătut lumea și

s-a văzut acoperit de premii pentru punerea în scenă, actori şi protagonistul Ştefan Iordache. Teatrul Naţional din Craiova şi-a început activitatea în 1850 şi a suportat, cu tenacitatea proprie poporului român, toate dramele din istoria naţiunii. De la începutul acestui secol s-a dedicat promovării dramaturgiei naţionale, fără a-i uita pe clasici, în frunte cu Moliere şi Shakespeare. În timpul regimului comunist, finanţarea de către stat a impus un control ideologic; în anii '50, texte sovietice erau montate în urma indicaţiilor guvernamentale fără a se ţine seamă dacă aveau sau nu valoare artistică. Cu toate acestea angajarea, în 1956, a actorilor absolvenţi ai Academiei de Teatru din Bucureşti şi a profesorilor lor a însemnat un moment artistic important, aceştia devenind curând protagoniştii teatrului şi ai filmului şi şi-au binemeritat apelativul de „generaţia de aur" a teatrului românesc. [...] La căderea regimului comunist, teatrul a cunoscut un nou entuziasm, acordând o atenţie deosebită creaţiei artistice. În deceniul care a urmat, colaborarea cu Silviu Purcărete a făcut ca teatrul să parcurgă o perioadă cu spectacole excepţionale primite foarte favorabil atât de public, cât şi de critică: printre altele, *Titus Andronicus* deja amintit, *Fedra* după Seneca şi Euripide, *Orestia* lui Eschil. Acum, ca o sărbătoare soseşte *Slugă la doi stăpâni* regizată de Vlad Mugur, cu un *Truffaldino* bătrân fără mască şi fără viitor (cum este, de altfel, în tradiţie). Descoperim, totodată, pe linia creatoare provocatoare a lui Mugur, un *Pantalone* cherchelit şi pe fiica sa *Clarice* cu gesturi de marionetă hărţuită între afecţiunea pentru tată şi dragostea pentru *Silvio*. Excelenţi toţi actorii, potriviţi cerinţelor stimulatorii ale regizorului, dar semnalăm în chip deosebit pe Valer Dellakeza (*Truffaldino*) şi Iosefina Stoia (*Smeraldina*). Un spectacol demn de medaliatul Teatru Naţional din Craiova şi adecvat sărbătoririi organizate pentru Vlad Mugur. [...]

Fragment din articolul
Redactorului şef al
revistei teatrale
„Prima fila" din Roma

Octavian SAIU

Goldoni, Veneţia, Vlad Mugur ,şi noi

Colaborarea Naţionalului craiovean cu Vlad Mugur e una dintre acele întâlniri artistice providenţiale pentru teatrul românesc de azi şi dintotdeauna. Mereu deschis noilor propuneri stilistice şi repertoriale, minunatul colectiv de actori a fost şi de această dată pe măsura propunerii regizorului. Provocatoare şi insolită, această viziune redimensionează textul goldonian în perspectiva vremurilor sub care trăim.

Montarea rezonează neaşteptat cu sfârşitul de secol, ale cărui simboluri au pe scenă aspectul premonitoriu al unui sfârşit de lume. Crepusculul Veneţiei nu e câtuşi de puţin strălucit, ci întunecat de tristeţe şi, mai mult decât atât, e crepusculul unei întregi istorii.

Cadrul scenografic – creat de Lia Manţoc – de mare expresivitate,

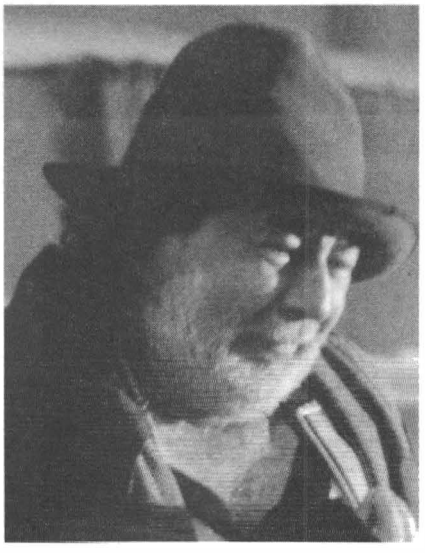
aduce o ambivalență realității scenice: vitrinele venețiene în care totul strălucește – Mitul, și Veneția, murdară și promiscuă, așa cum o înregistrează inteligența speculativă a regizorului, într-o cromatică sumbră – Realitatea. Acest mod de a structura raportul între real și imaginar, între adevăr și mistificare deliberată, opune nostalgiei imaginii muzeale, concretețea dureroasă a existenței. În lumina acestei antinomii, un topos privilegiat al culturii europene e privit prin eșecul civilizației acestui timp tulburat de atrofierea reperelor morale. *Truffaldino* devine o figură omenească autentică, înțeleasă în acele date care topesc spiritualul în terestru. Delirul pântecelui este o scenă-cheie a spectacolului. El este, aici, exponentul unor principii simple de viață cărora noua civilizație le substituie pe cele mercantile, dezumanizante.

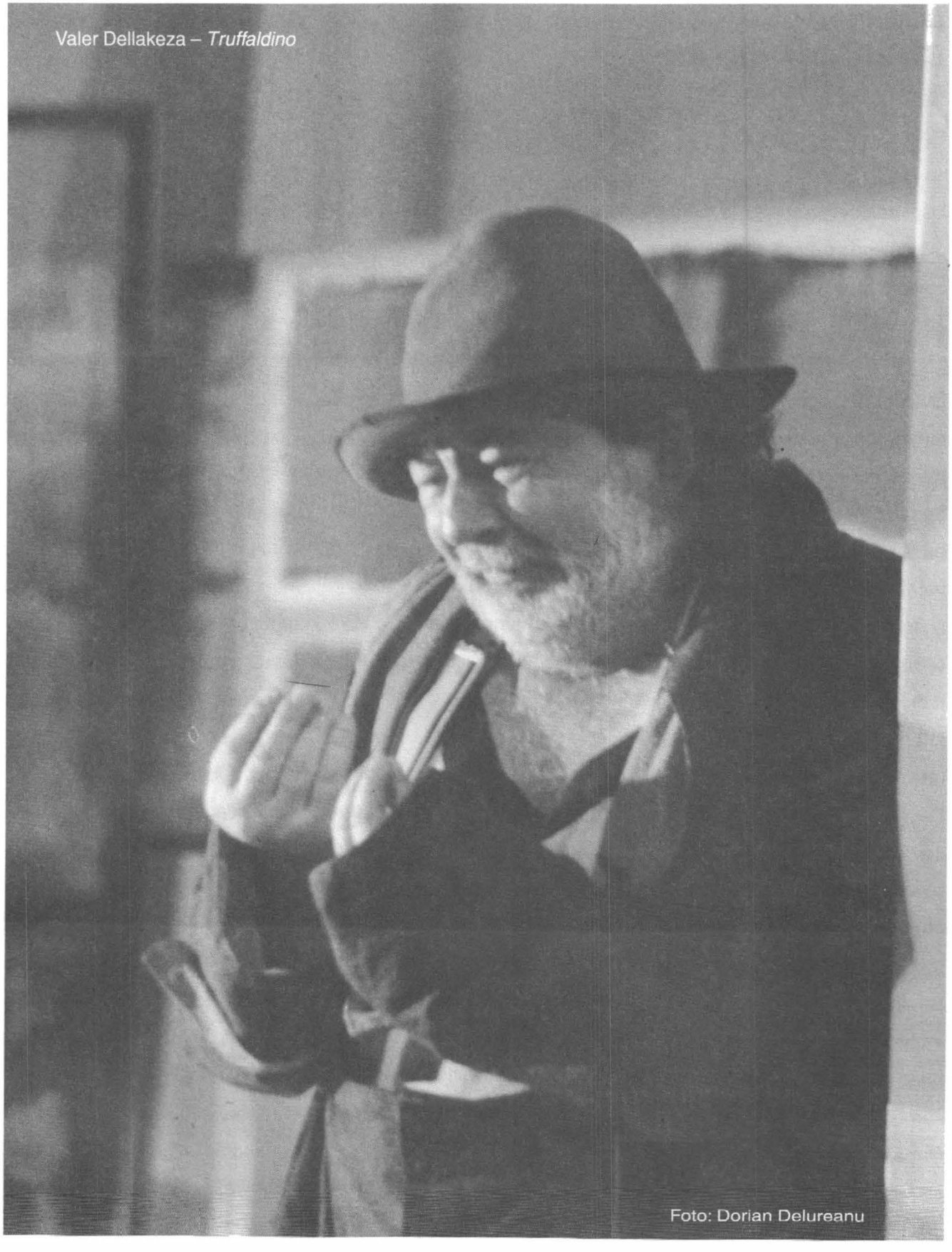
Decăderea acestei societăți se constată prin dezintegrarea principiilor vitale – iubirea, de pildă, a ajuns o formă fără substanță, *Clarice* fiind o inertă păpușă mecanică.

Regizorul renunță la măști pentru a le căuta originea și reversul în realitatea care le-a creat. Fără aceste măști, personajele sunt conforme trăsăturilor pe care ele le amplifică. Ipocrizia, răutatea sau prostia înfumurată le definesc și acum natura, însă nu în sensul carnavalului din care a apărut *commedia dell'arte*... Singur *Truffaldino* aparține organic spiritului carnavalesc, uman și vital, pe care epoca sa – și a noastră – l-au anulat definitiv. Teatralitatea spectacolului are deopotrivă nuanțe grave și comice. Drama apare din eșecul și inadecvarea demersului individual în fața unui sistem care cultivă valori aberante. Aceasta este, în același timp, și sursa comicului: un comic grav adresându-se lucidității. Sluga pe care o vedem este un ultim Sancho Panza într-o dictatură a stăpânilor. De aici, disperarea duioasă pe care Valer Dellakeza, în acest rol de referință, a conturat-o atât de subtil. În fiecare clipă, impresia e că sensibilitatea personajului său, atât de bine disimulată, presimte umbra morții... Sub semnul ei stă acest univers demonizat în care totul pare că se prăbușește.

Este de remarcat puterea de adaptare a tuturor actorilor craioveni – Gabriela Baciu, Anca Dinu, Ilie Gheorghe, Valeriu Dogaru – la stilul de teatru al lui Vlad Mugur. Renunțând la orice retorică, ei intensifică problematica piesei prin interpretări de autentică profunzime.

Purtând marca operei de maestru, spectacolul creează prin imagini percutante imaginea tulbure a unei lumi. Prin imensele oglinzi murdare, văruite pe margini, ferestre și reflex al spațiului acvatic, regăsim, parcă, proiectată în ea, zgura vieții pe care o trăim – între mit și realitate, între un zâmbet și o lacrimă și, mai ales, dincolo de ele...




Valer Dellakeza – *Truffaldino*
Foto: Dorian Delureanu

Marina CONSTANTINESCU

Împăratul vă așteaptă

Ușor aplecat pe spate, cu mâinile pendulând pe lângă corp fără nici o altă treabă, cu ochii mișcându-se continuu în toate direcțiile, precum cei de viezure, Valer Dellakeza pune stăpânire pe o lume: cea a spiritului ludic. Dar nu este un dictator. Este un împărat mucalit, un *bon viveur* pus mereu pe șotii făcute din vârful buzelor, cu un aer plutitor și nonșalant? Așa te provoacă și te aduce pe împărăția lui, cea mai minunată dintre toate, un fel de tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, împărăția jocului. Deși l-am urmărit (ba chiar l-am cercetat cu atenție și, de ce să nu recunosc, cu mare drag!), n-am reușit să aflu, vorba ceea, ce-a fost mai întâi, oul sau găina? Spiritul ludic l-a condus la întâlnirea cu teatrul sau teatrul a udat și a făcut să rodească un sâmbure bine săpat în interior? După sonoritatea numelui pare să descindă dintr-un neam de italieni, rătăciți pe la Craiova. Alții îi indică o origine albaneză. Și dintr-o variantă și din cealaltă rezultă același lucru: spiritul de aventură s-a transmis genetic. O aventură extraordinară a fost și este, pentru Valer Dellakeza, teatrul. A călătorit prin toată lumea și, după ce povestește, și povestește calm și detașat parcă, se înflăcărează brusc, atât cât să prindă într-o formulă definitorie locuri, oameni, spectacole. S-a întâmplat odată să merg în urma lui Silviu Purcărete și a lui Valer Dellakeza. Am savurat în liniște și taină tandemul: Don Quijote și Sancho Panza. Silviu desena precipitat cu mâinile prin aer tot felul de „mori de vânt", iar Dellakeza îl urmărea înaripat, ridicat ușor pe vârfuri ca să nu-i scape nici cel mai mic detaliu. Din aceste desene pe hârtia invizibilă a aerului, au ieșit personajele sale: doamna Ubu, gingașă hermafrodită, delicată ca o femeie și dură ca un bărbat, fidelă în cuplu cu domnul Ubu (Ilie Gheorghe); în *Titus Andronicus*, împreună cu Tudorel Filimon, Kiroș și Demetrios, fii ucigași și zurbagii ai Tamorei; Egist din *Orestia*. Intuindu-i disponibilitatea pentru joacă, Tompa Gabor l-a distribuit în groparul din *Hamlet*: cel mai bufon dintre personajele unei dramaturgii care nu duce lipsă de măscărici. Deși n-am văzut *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni, presupun că Vlad Mugur a speculat aceleași însușiri ale actorului. Oricum, *Trufaldino* a fost în toate topurile pe locul întâi. Mucalitul împărat este neobosit, gata pentru orice nouă experiență, constant în înclinațiile lui, dar veșnic imprevizibil, căutat de regizori pentru ceea ce cred ei că le poate oferi și, în același timp, surprinzându-i pe toți prin ce face. Un actor la deplină maturitate, devotat teatrului ca puțin alții, personalitate inconfundabilă, Valer Dellakeza a făcut ocolul scenelor lumii, dar, dacă nu greșesc, nicăieri nu se simte mai „acasă" decât pe scena Teatrului Național din Craiova, care l-a consacrat. Dacă vă stă în putință nu ezitați să luați drumul împărăției lui. Împăratul vă așteaptă.

Gala Tânărului Actor

Costineşti, 1999

Carmen STANCIU ***Oana BORŞ***

Jurnal în doi (două)

Ziua I, marţi 31 august. Început de septembrie. Costineşti, Gala Tânărului Actor, 1999. La Hotel „Forum", ne căutăm prin aglomeraţia de la Biroul de Presă materialele de prezentare. Le-am găsit! Le răsfoim în timp ce stăm la coadă la recepţie. Alţii, mai dornici de soare, coboară deja spre plajă. Noi studiem programul pregătit de organizatori – UNITER, Ministerul Culturii, Ministerul Tineretului şi Sportului, BTT. Din camerele noastre se vede marea.

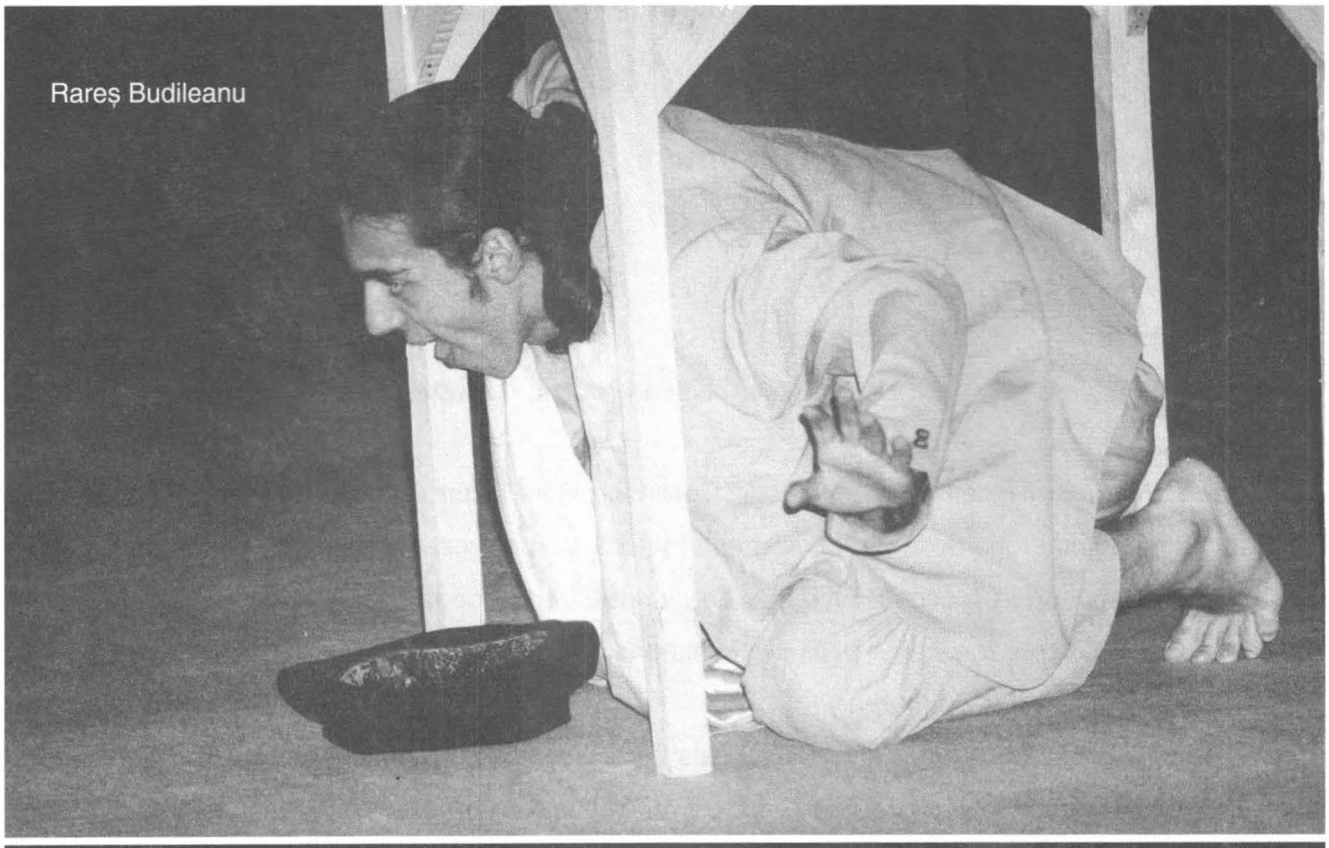
Spre seară coborâm în hol. Printre figurile cunoscute: cronicari, regizori, directori de teatre şi/sau festivaluri, actori. Încercăm să-i recunoaştem pe concurenţi privind fotografiile din mapa festivalului. În afară de Cornel Todea, directorul Galei şi preşedintele juriului totodată, nu-i zărim pe ceilalţi care vor decide câştigătorii: criticul de teatru Doina Modola, regizorul Tudor Mărăscu şi actorii Emilia Popescu şi Mircea Rusu.

Tragem cu urechea la cei ce fac deja primele pronosticuri – fie pe baza informaţiilor din program, fie cu superioritatea celor ce i-au văzut pe candidaţi „la lucru". Juriul şi selecţia sunt, la rândul lor, discutate şi disputate.

Ziua a II-a, miercuri 1 septembrie. Azi începe Gala!

9.50– Intrăm în sala de conferinţe a Hotelului „Forum" pentru prima întânire din cadrul atelierului de „Polifonie teatrală". Ca şi la ediţia precedentă, organizatorii s-au gândit să ofere tinerilor actori înscrişi în competiţie posibilitatea de a-şi şlefui vocea şi corpul prin două ateliere de lucru, unul de „Polifonie teatrală", celălalt de „Retorica mişcării". Profesori: Dorina Crişan Rusu şi Păstorel Ionescu. După cinci minute de aşteptare, numărul cursanţilor depăşeşte, în sfârşit, pe cel al publicului format ad-hoc, din invitaţi veniţi să asiste – unii din curiozitate, alţii din spirit de datorie.

„Nu cred că există oameni afoni!" ne spune, pentru început, Dorina Crişan Rusu. Şi adaugă: „Dacă veţi putea să vă imaginaţi corpul vostru ca pe un tub de orgă, veţi reuşi să transmiteţi prin voce întreaga gamă de emoţii şi sentimente umane". Exerciţiile sale, combinaţii de consoane şi vocale, se constituie, de fapt, într-un „abecedar" muzical, folositor oricând pentru un actor, indiferent dacă pregătirea din facultate în acest domeniu a fost suficientă sau nu.



Rareş Budileanu

Isabela Iacupovici

15.30 – În aşteptarea *workshop*-ului de „Retorica mişcării", stăm în hol şi răsfoim primul număr al publicaţiei festivalului: „HOP şi eu cu teatru-n stradă". Pe prima pagină: Ion Caramitru, ministrul culturii, „ne ordonă să trecem HOP-ul". Noi îl trecem, dar ziarul nu prea.

În preajma sălii, activitate febrilă. Sunt aduse reflectoare şi podiumuri.

Intuiţia şi, ca să fim drepţi, experienţa celorlalte ediţii, ne spun că natura a câştigat, încă o dată, bătălia cu iubitorii teatrului. Vântul e tot mai puternic şi norii tot mai ameninţători. Şi, într-un Costineşti aproape pustiu, ar fi un risc inutil ca spectacolele să se desfăşoare în aer liber, la Teatrul de Vară. Mai mult ca sigur, la ora 19.30 Gala se va inaugura în Sala din hotel.

16.00 – Atelier de „Retorica mişcării". Ne mutăm pe terasă. Păstorel Ionescu le dezvăluie cursanţilor structura *workshop*-ului său. Din păcate, doar lor. Cum nu am putut auzi propunerile domniei sale – poate de aceea nu am înţeles ce a urmat – ne consolăm la gândul că întâlnirea viitoare ar putea fi revelatoare.

19.30 – Sala „Forum". Cornel Todea declară deschisă Gala Tânărului Actor, ediţia 1999. Ioan Nasta, directorul staţiunii, se scuză pentru lipsa publicului şi promite că anul viitor vom fi oaspeţii Costineştiului în luna august. Microfonul revine la directorul festivalului, care dă „undă verde" primului concurent la „Secţiunea Individual".

LILIANA DALU, actriţă a Teatrului „George Bacovia" din Bacău, în *Colivia* de J. Parker. Covârşită, poate, de emoţia de a fi prima în concurs, Liliana nu reuşeşte să confirme premiu de interpretare primit anul trecut aici. Dincolo de trac, s-a simţit totuşi lipsa unui regizor, care ar fi putut-o ajuta să se valorifice.

RAREŞ BUDILEANU, absolvent al Universităţii de Artă Teatrală din Târgu Mureş, promoţia 1999. *În larg*, colaj din piesele lui Slawomir Mrožek. Un personaj într-o situaţie-limită, într-un moment în care viaţa se reduce la o clipă de adevăr. Un recital pe care l-a lucrat, probabil, singur. A reuşit, totuşi, să ne atragă atenţia. Rareş Budileanu, un actor cu chip straniu, a cărui forţă este concentrată în ochi. Expresivitate corporală şi talent. Să-i dorim succes!

ISABELA IACUPOVICI, actriţă la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti. Energie debordantă, extraordinară mimică a feţei, bucuria de a juca şi dorinţa de a-şi „vrăji" spectatorii. Textul lui Alecsandri, *Chiriţa în voiaj*, i se potriveşte. Publicul îi urmăreşte fiecare inflexiune a vocii şi hohoteşte la fiecare fluturare de gene. Reacţia puternică a sălii şi lipsa experienţei o face însă să-şi piardă un pic ritmul, mai ales, spre final. Isabela este în mod cert un candidat serios la premiu.

21.00 – Secţiunea „Grup". Promoţia din acest an a Universităţii Ecologice din Bucureşti a avut şansa să lucreze unul dintre examenele de absolvire sub bagheta lui Miriam Răducanu, o „legendă vie" a scenei româneşti. Spectacolul rezultat, *Caleidoscop*, teatru-muzică-dans, este un mozaic în care fiecare dintre cei nouă interpreţi – ***MANUELA ALIONTE, FLORIN BEJENARU, ŞTEFĂNIŢĂ ARUXANDREI,***

OVIDIU NĂDEJDE, IULIA SIIA, DAN VULC, DANA TEODORESCU, LUMINIŢA VÂLCIU – au reuşit să dea tot ce are mai bun. Probabil că, văzuţi în afara acestui context, puţini ne-ar fi reţinut atenţia. Forţa lor derivă din credinţa aproape fanatică în profesoara lor, care a reuşit să le elibereze corpul şi mintea de orice convenţie. În mod cert, succesul din această seară se datorează acestui sentiment de libertate, împărtăşit de interpreţi şi public. Deopotrivă. Unii vorbesc deja despre Marele Premiu. Noi avem, totuşi, rezervele noastre.

22.00 – Schimbare de program la Secţiunea „Invitaţi". *Azi, nu ne... Ubu.* La schimb, ***HORAŢIU MĂLĂELE*** cu un recital în stilul său inconfundabil...

Ziua a III-a, joi 2 septembrie.

10.00 – Atelier de „Polifonie teatrală". Lucrurile evoluează pe calea cea bună.

11.30 – Ne îndreptăm spre bar, dar nu pentru o cafea. Aici va avea loc primul din cele două colocvii din cadrul Galei. Tema: „Critica tânără şi soarta tânărului artist". Ofertant, trebuie să recunoaştem. Pentru început subiectul este lăsat un pic la o parte. Se discută dispariţia din grila de programe a postului naţional de televiziune, TVR, a emisiunii „Scena", şi se hotărăşte redactarea unei scrisori de protest din partea UNITER-ului şi a Secţiei Române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru – AICT. Destinatar: Directorul general SRTV, domnul Cristian Hadji-Culea, care, aşa cum reamintea regizorul Felix Alexa, este – culmea! – şi el regizor de teatru şi profesor la Universitatea de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti.

Cât priveşte „Critica tânără", am putut asculta opinii foarte diferite. Punctul de pornire al dezbaterii l-a constituit propunerea criticului de teatru Ludmila Patlanjoglu, preşedintele Secţiei Române a AICT, ca tinerii membri ai secţiei să ofere în viitor un premiu al lor în cadrul acestei Gale şi să realizeze revista manifestării: „Nimic nu e mai firesc, şi mi se pare o idee bună ca tinerii actori să primească o distincţie din partea colegilor de generaţie".

Cele mai tranşante obiecţii au aparţinut lui Mircea Cornişteanu şi Cornel Todea. Primul a adus drept argument faptul că, pentru aceşti actori aflaţi la început de drum, opinia unui artist consacrat ar cântări mai mult în balanţă. Cel de-al doilea şi-a justificat ezitările solicitând partenerilor de discuţii lămurirea sintagmei „critic tânăr". În replică, Ludmila Patlanjoglu a precizat încă o dată că nu este vorba de studenţi şi începători, ci de membri ai Secţiei Române AICT care şi-au confirmat deja spiritul critic. Şi mai mult decât atât, acest premiu nu îl concurează pe cel al juriului.

Beneficiind şi de sprijinul altor cronicari de prestigiu: Ileana Berlogea, Doina Modola, Natalia Stancu, Ştefan Oprea, Mircea Ghiţulescu, această propunere a avut în final câştig de cauză. Cornel Todea a promis că va medita mai adânc la această problemă şi o va supune atenţiei Senatului UNITER. Anul viitor se va vedea concluzia.

16.00–17.30 – Atelier de „Retorica mişcării" cu Păstorel Ionescu.

19.25 – Sub impresia serii anterioare, aşteptăm cu nerăbdare să vedem următoarele evoluţii.

19.30 – Un scurt discurs lămuritor cu privire la tema din acest an a Galei:

Alteritate (s.f., fil., op. identitate) = existenţă, fiinţa privită din punct de vedere diferit de ea însăşi.

19.35 – Secţiunea „Individual":

CLARA FLORES, absolventă a Universităţii Ecologice din Bucureşti, promoţia 1999. Pe Clara am văzut-o şi cu o seară înainte în *Caleidoscop*. De altfel, recitalul de azi este marcat de experienţa trăită la lucrul cu Miriam Răducanu, ea reluând momente din spectacolul realizat cu colegii ei. Meritoriu, totuşi, efortul depus şi „curajul de a-şi încerca norocul de una singură".

DRAGOŞ BUCUR, absolvent al U.A.T.C. Bucureşti, promoţia 1999, clasa Mircea Albulescu. Deşi conform programului ar fi trebuit să susţină un monolog din *Trei nopţi cu Madox* de Matei Vişniec, el şi-a schimbat opţiunea pentru un fragment din *Jurnalul lui Sebastian*. Cel care l-a sprijinit în acest demers, regizorul Cătălin Naum, nu a reuşit să-i pună pe deplin în valoare calităţile interpretative. Complexitatea personajului a fost un handicap pentru regizor, care l-a condus pe interpret spre mijloace expozitive. Au existat însă şi momente în care, desprins din hăţişurile regiei, Dragoş a demonstrat prin adevărul trăirii scenice calităţi care îl recomandă ca un talent de excepţie. Avem certitudinea că am urmărit, în această seară, un viitor mare actor al teatrului românesc.

Dragoş Bucur

CERASELA CONSTANTIN, absolventă a Universităţii „Hyperion", promoţia 1999, clasa Virgil Ogăşanu. Un recital fulminant! Fără nici o îndoială, marea câştigătoare a acestei Gale. O revelaţie de la primul pas în spaţiul de joc, până când lumina s-a stins, la finalul recitalului intitulat *Trăiască nr. 2*, Cerasela a electrizat pur şi simplu sala. Talent, fără îndoială, inteligenţă (o demonstrează structura colajului şi modul în care l-a interpretat), multă muncă şi iubire de teatru. Spunea că îşi doreşte ca recitalul ei să fie o pledoarie pentru dragoste. A reuşit mai mult decât atât: o pledoarie pentru Teatru. Ce comoară pentru un director de teatru în căutare de tinere talente!

20.30 – *Şi cu violoncelul ce facem?* de Matei Vişniec, în regia lui Vasile Nedelcu. Realizat în urmă cu doi ani la Teatrul Naţional din Timişoara şi rodat în stagiunea trecută printr-o serie de spectacole la Teatrul „Nottara", spectacolul *Şi cu violoncelul ce facem?* a fost prezentat în Gală într-o versiune uşor scurtată. Reprezentaţia de la Costineşti, condensată, i-a pus bine în valoare pe cei patru protagonişti: Ada Navrot, Mihai Călin, Gabriel Spahiu şi Vasile Nedelcu. Spre deosebire de *Caleidoscop*, *Şi cu violoncelul ce facem?* a fost o reprezentaţie unitară, egală pe toate planurile: regie şi interpretare.

Dacă spectacolele ce vor urma în cadrul acestei secţiuni nu vor reuşi să atingă acelaşi nivel de profesionalism, i-am urmărit pe câştigători.

21.30 – Invitat: Teatrul „Nottara" din Bucureşti cu *DaDaDans* de Florin Fieroiu (coregrafia) şi Theodor Cristian Popescu (regia). Avem ocazia să îl revedem pe Dragoş Bucur, de data aceasta într-un spectacol de teatru-dans, în care ne arată o altă faţetă a calităţilor sale interpretative. Alături de el, Alexandru Jitea, Daniela Minoiu, Cristina Toma şi Ilinca Goia.

Ziua a IV-a, vineri 3 septembrie.

11.30 – Cursul de „Polifonie teatrală" s-a încheiat. Urmează mâine marea demonstraţie.

11.35 – Al doilea colocviu: „Festivalul de la Costineşti – bilanţ şi perspective". Au cuvântat: Ileana Berlogea, Cornel Todea, Doina Papp, Natalia Stancu, Dan Tudor, Adrian Lupu, Doina Modola, Maia Morgenstern, Ludmila Patlanjoglu, Mircea Cornişteanu, Felix Alexa, Isabela Iacupovici, Demeter Andras, Mircea Ghiţulescu ş.a.

Concluzii: Festivalul de la Costineşti este o manifestare cu personalitate proprie în peisajul teatral din ţara noastră. Este bine că, în pofida greutăţilor, Gala Tânărului Actor, a fost reluată. Are o deosebită importanţă pentru prezentul şi viitorul teatrului românesc. Orice modificare adusă regulamentului trebuie să ţină cont de specificul Galei: arta tânărului actor. Poate să devină o „piaţă" pentru cei aflaţi la început de drum, un punct de pornire în carieră – dacă ar răspunde invitaţiei mai mulţi directori de teatre şi regizori. Nu ar fi bine ca din juriu să facă parte şi cei doi premiaţi de la Secţiunea „Individual"?

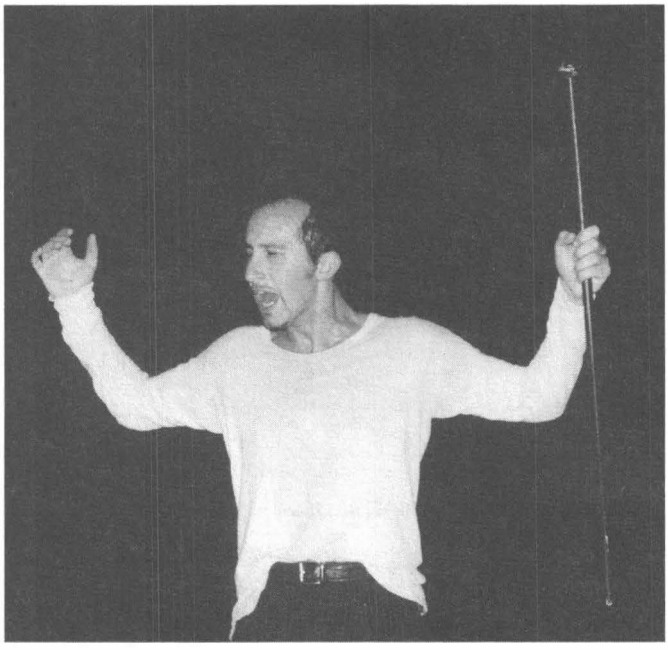
Propunerile cele mai interesante: Recitalurile câştigătorilor – atât la secţiunea individual, cât şi la grup – să fie reunite într-un spectacol prezentat pe o scenă din Bucureşti, pentru ca decizia juriului să fie validată de cât mai multă lume (Natalia Stancu). Cornel Todea promite sprijinul UNITER şi al Teatrului „Ion Creangă". Secţia Română a AICT şi UNITER ar trebui să-i promoveze pe laureaţi şi după terminarea Galei, recomandând directorilor de festivaluri să-i invite cu recitalurile lor (tot Natalia Stancu). Câştigătorii de mâine seară îşi pot înscrie în agendă o primă invitaţie: la „Săptămâna saltimbancilor" ce va avea loc în luna iunie a anului viitor la Timişoara. Gazda le va fi Demeter Andras, directorul adjunct al Teatrului Maghiar.

16.00 – Atelier de „Retorica mişcării".

19.30 – Ultimele evoluţii în concurs. Pentru început, la Secţiunea „Individual":

PAVEL BARTOŞ, absolvent al Universităţii „Babes Bolyai", Cluj-Napoca, clasa Marius Bodochi, actor la Teatrul Naţional din Timişoara. În opinia multora, marele învins al ediţiei trecute. Monologul său, intitulat *Un actor în plus*, a debutat cu *Ziţa* din *O noapte furtunoasă*, într-un travesti abia schiţat. Odată înlăturat travestiul, ni se dă cheia personajului: un artist fără angajament, pe care disperarea de a nu mai fi în lumina reflectoarelor îl dezumanizează. Atuurile lui Pavel Bartoş sunt talentul, ambiţia, tinereţea. Dorinţa de a câştiga de această dată, l-a făcut să supraliciteze, recitalul său fiind „bruiat" pe alocuri de accente stridente. Cu siguranţă, însă, timpul şi experienţa îl vor ajuta să afle calea spre măsură.

VATÁ LORAND, absolvent al Academiei de Artă Teatrală din Târgu Mureş, promoţia 1995. Actor la Teatrul Maghiar „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe.



L-am aşteptat cu interes pentru ineditul propunerii sale: un recital inspirat din lumea cabaretului. Utilizând un limbaj artistic (dans şi cântec) capabil să înlăture orice barieră lingvistică, el ne invită într-un univers în care dragostea este singura capabilă să-i apropie pe oameni. Asistăm la un veritabil „tur de forţă" din punct de vedere fizic. Spontaneitate. Capacitate de a comunica direct cu publicul. Sperăm să-l mai vedem la Costineşti şi într-o altă ipostază, în care insolitul apariţiei sale scenice să fie valorificat într-o partitură de anvergură dramatică.

NECULAI STÂNGACIU, absolvent al Universităţii Ecologice din Bucureşti, promoţia 1995, clasa Mihaela Juvara.

Cornel Todea ne anunţă că ultimul concurent din această secţiune şi-a schimbat recitalul, că momentul ce va urma este o surpriză şi pentru el. Surpriza a fost, dar nu numai una. La început, atitudinile ciudate şi confuze, au stârnit ilaritate. După primele replici, am putut să ne dăm seama ce operă l-a inspirat pe Neculai: *Craii de curte veche* de Mateiu Caragiale. Profund implicat în avatarurile personajului ales, protagonistul a sfârşit în a juca doar pentru sine, ignorând rumoarea ce creştea în sală. Tehnicianul de la lumini, tulburat de evoluţia actorului, a uitat să stingă lumina pe final. După un moment de derută, Neculai a apelat în mod salvator tot la literatura naţională – de data aceasta la Eminescu – şi a continuat

cu celebrele versuri „Porni Luceafărul...". Zborul său a fost oprit de juriu. Concurentul a mai avut, însă, timp să concluzioneze: „Şi cam atât".

20.30 – Secţiunea „Grup": *Ursul* de Cehov. Regia: Nicolov Perveli Vili. Protagonişti: Roxana Păun-Trifan, Nicolae Ionescu şi Mihai Dontu, absolvenţi ai Universităţii „George Enescu" din Iaşi, promoţia 1999. Cehov se dovedeşte din nou o piatră de încercare, mai ales pentru tinerii artişti ce pot cădea cu uşurinţă în capcana unui patetism care atinge doar primul nivel de înţelegere a operei marelui dramaturg. Un spectacol „aşezat". Reţine atenţia Nicolae Ionescu, ce reuşeşte să confere personajului său, Smirnov, forţă şi credibilitate scenică. Notabilă este şi apariţia lui Mihai Dontu, absolvent al Secţiei de păpuşi, într-un rol de compoziţie (cel al bătrânului servitor).

SORIN ORÖS, EMANUEL PETRAN şi ***IOAN ARDELEAN,*** toţi trei absolvenţi ai Universităţii „Babes Bolyai" din Cluj Napoca, clasa Marius Bodochi, promoţia 1997, prezintă în secţiunea grup *Carol* de Slawomir Mrožek. Regia: Carol Erdös.

Fără a avea strălucire, spectacolul a incitat prin câteva propuneri regizorale ce reuşesc să evidenţieze potenţialul artistic al tinerilor actori. Ioan Ardelean – expresiv, un personaj-martir. Sorin Orös – chip dur, voce autoritară, o întruchipare a forţei distructive. Şi, totuşi, prea puţin pentru a fi luat în calcul în lupta pentru premiu.

22.00 – O invitată de marcă: *Chiriţa în voiaj.* Adică ***MAIA MORGENSTERN,*** în dialog cu ***DORINA CRIŞAN RUSU*** şi pianul ei.

Ziua a V-a, sâmbătă 4 septembrie.

11.00 – „Polifonie teatrală", atelier demonstrativ. Jos-sus, jos-sus pe scara notelor muzicale. M–intimitate. T–autoritate. S–angoasă. T–de la tata. V–voluptate. La final, o reverenţă muzicală.

16.00 – De demonstrat: „Retorica mişcării".

19.30 – Rocadă. pentru a mări suspansul, ordinea în programul serii este inversată. Urmărim mai întâi Teatrul „Hai–Hui", un proiect UNITER realizat de Cornel Todea, cu *Farse medievale.*

20.30– Festivitatea de premiere. Rând pe rând, tinerii artişti prezenţi la ediţia 1999 a Galei de la Costineşti sunt chemaţi pe scenă. Fiecare se strecoară cu greu printre spectatorii care au umplut pentru ultima oară sala. Amintirilor legate de festival li se adaugă diploma de participare oferită de juriu. Pentru unii, doar atât. Pentru alţii...

Premiu de Interpretare la Secţiunea „Invididual": ***CERASELA CONSTANTIN*** şi ***PAVEL BARTOŞ.***

Premiul Secţiunii „Grup": *Caleidoscop.*

Celor care au câştigat, le dorim să confirme.

Celor care au pierdut, le spunem că nu trebuie să-şi piardă încrederea. Să nu-l uităm pe Napoleon.

Cerasela Constantin

Irina IONESCU

Invitați, nu concurenți

Dacă *Gala Tânărului Actor* de la Costinești s-ar fi desfășurat în condiții normale, conform tradiției, adică pe scena Teatrului de Vară, atunci și spectacolele și recitalurile invitate în afara concursului ar fi avut rostul lor. Vremea neprielnică, faptul că Ministerul Educației Naționale a închis, din lipsă de fonduri, tabăra studențească la 1 septembrie (mult mai devreme decât de obicei) au făcut ca stațiunea, aproape pustie, să aparțină în totalitate concurenților și invitaților Galei. Locul de desfășurare al acesteia a devenit sala de conferințe a Hotelului Forum și, exagerând puțin, am spune că anul acesta, la o ediție *indoors*, concurenții invitați și organizatorii au urcat pe scenă și s-au aplaudat, cu schimbul.

Gândite inițial ca întâlniri-surpriză între actori consacrați și un public mai puțin instruit într-ale teatrului, care să poată vedea, astfel, „pe viu" actori cunoscuți doar de la televizor sau din filme și care public – neavând păreri preconcepute, prejudecăți, nesuferind de snobism – să indice, prin sinceritatea reacțiilor sale, gradul de valabilitate al spectacolelor și recitalurile invitate în afara concursului au devenit, din cauza condițiilor expuse mai sus, mai mult modele, exemple pentru concurenți. În prima seară a Galei, Horațiu Mălăele a demonstrat, prin intermediul unui recital de poezie, că un *one-man-show* se lucrează riguros și că un actor cu adevărat profesionist are întotdeauna pregătit un repertoriu care să-i pună în valoare personalitatea și talentul.

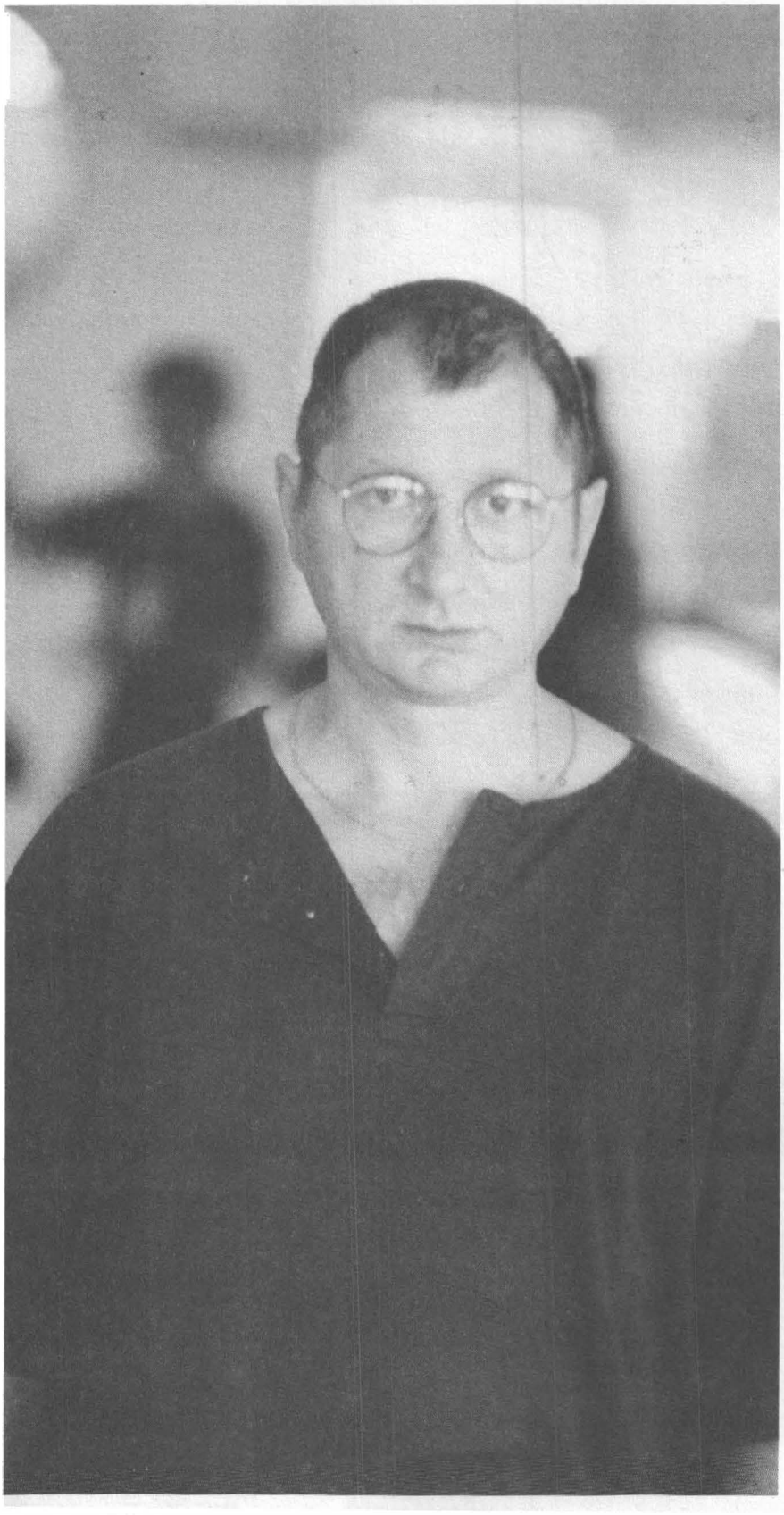
La sfârșitul celei de-a doua zile a Galei, Teatrul „Nottara" a prezentat, în colaborare cu Compania Teatrală „777", spectacolul *DaDaDans de* Theodor Cristian Popescu și Florin Fieroiu. Din păcate, montarea pierde la Costinești, destul de mult din ritmul și din nuanțele pe care le obțineau reprezentațiile de la sediu.

În cea de-a treia seară, Teatrul „Luni de la Green Hours" a susținut spectacolul *Coana Chirița an voyaj* (texte – Vasile Alecsandri, muzica – Alexandru Flechtenmacher). Interpretarea a aparținut Maiei Morgenstern, iar la pian s-a aflat Dorina Crișan Rusu. Realizată într-o manieră anticlasică, *Chirița* Maiei Morgenstern a șocat la Costinești prin găselnițele, de cele mai multe ori gratuite, pe care le conține. Talentul binecunoscut al actriței nu a avut aici prilejul să se manifeste, accentul fiind pus pe coloritul elementelor de recuzită, pe licențiozitatea limbajului, pe stridența gesturilor.

Ultima seară a Galei a aparținut, la secțiunea „Invitați", Teatrului „Hai–Hui" (UNITER), care a prezentat din ciclul „Farse medievale", *Farsa Jupânului Pathelin* și *Farsa*

Hârdăului, ambele în regia lui Cornel Todea. Dintre toate punctele din programul Galei, „Farsele medievale" au avut cel mai mult de suferit de pe urma inexistenței publicului obișnuit. Verva interpreților, diversele tipuri de comic (situație, caracter, limbaj) nu au mai fost întâmpinate, cum ar fi meritat, cum ar fi fost firesc, cum se întâmplă atunci când sala este plină cu copii, ci au provocat doar scurte zâmbete admirative.

Tot în afara concursului (dar nu cu statut de invitat, ci pe banii proprii), drept unica reprezentanță a secțiunii Off, s-a aflat la Costinești și Cristina Chirvasie, studentă U.A.T.C. – secția Regie de Teatru, clasa prof. univ. Cătălina Buzoianu. Ea a prezentat sub titlul *S.E.C.V.E.N.Ț.E. Vișniec*, un colaj dramatic după piesele *Ultimul Godot*, *Dinții* și *Omul care vorbește singur*. Interpreți: studenții Adrian Ciglenean și Alexandru Drăgoi de la Universitatea Ecologică București, clasa prof. univ. Constantin Codrescu.

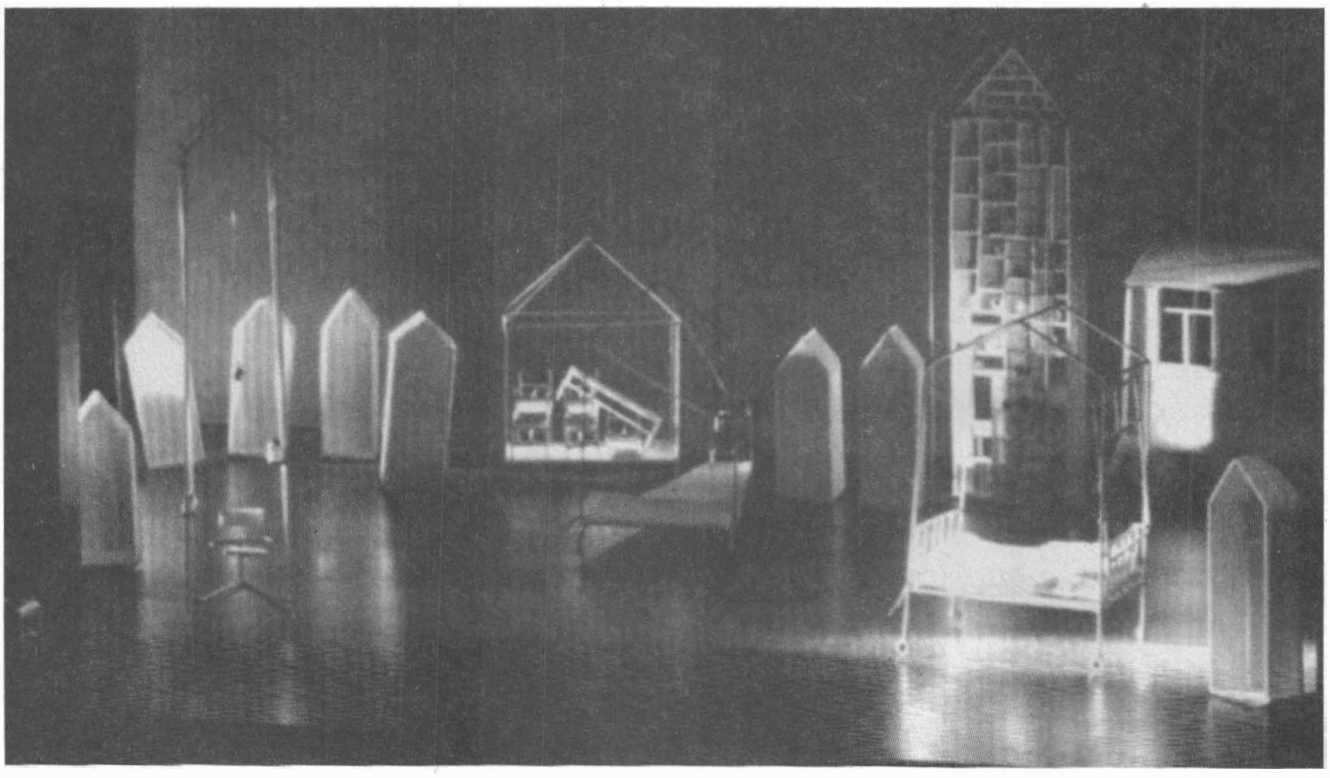


Horațiu Mălăiele

Ion CAZABAN

PQ '99 sau cvadrienala unui sfârşit de secol

Cum se întâmplă de câteva decenii, încă o vară pragheză a fost marcată de evenimentul marii Expoziţii internaţionale de artă scenografică şi arhitectură teatrală, care a reunit la a noua sa ediţie o participare considerabilă: 45 de ţări. Ca de obicei, organizarea efectivă a intrat în atribuţiile foarte activului Institut de Teatru din Praga. Noul comisar al expoziţiei, apreciatul scenograf ceh Jaroslav Malina, a avut alături o echipă de colaboratori mai tineri sau mai vârstnici, reuşind să depăşească multiplele dificultăţi ale unei întreprinderi de asemenea anvergură. În vechea clădire „art nouveau" din parcul de la Holesovice, s-a păstrat organizarea sălilor pe ţări, în ordine alfabetică, fiecare expunând selectiv şi inventiv reuşite scenografice din ultimele stagiuni, proiecte de arhitectură teatrală (anul acesta distincţiile revenind celor din Brazilia, Polonia, Rusia, Ungaria şi Slovacia) sau lucrări reprezentative pentru şcolile de specialitate (impunându-se Marea Britanie, Olanda, Israel, Letonia, Coreea de Sud). Ca totdeauna, la „Vystaviste", cvadrienala s-a dorit să fie un loc



În imagini: machete scenografice pentru „**WOYZECK**" de Büchner realizate de studenţi de la Academie voor Beeldende Kunsten, Maastricht

de întâlnire şi reîntâlnire, să favorizeze schimburile de opinii între specialiştii veniţi de pe toate meridianele, programând reuniunile executivului şi reprezentanţilor secţiilor OISTAT sau ale cercetătorilor atraşi de studiul istoriei şi estetica scenografiei (pentru care s-a pregătit colocviul „Spaţiul teatral în perioada postmodernă"). Nici de astă dată n-au fost omise vizitele prin câteva teatre pragheze, interesante scenotehnic şi arhitectural (lansarea cărţii lui J. Hilmera, *Arhitectura teatrală cehă,* a fost o completare utilă). Workshop-uri au avut loc aproape zilnic, pe durata celor trei săptămâni. Seara, trupe din Franţa, Cehia, Polonia dădeau spectacole incitante, în spaţii neconvenţionale. Nici o formă teatrală, cu consecinţele şi experienţele ei scenografice, n-a fost uitată de organizatori. După cum nici noi nu vom uita acea evocare în fotografii alb-negru a regizorilor A. Radok şi Jan Grossman, a pleiadei artistice din anii '50–'60 – evocare de formidabilă rezonanţă emoţională.

PQ '99 a fost gândită ca un prilej de reflecţie asupra tendinţelor şi opţiunilor scenografice frecvente la sfârşitul acestui secol, dar şi ca un firesc memento pentru cei care au influenţat hotărâtor evoluţia teatrului modern şi postmodern. O secţiune omagială şi-a propus să evidenţieze contribuţia unor scenografii precursoare. Aici, Anglia a prezentat spaţializările cu elemente simbolice, deseori hipertrofiate, ale lui Ralph Koltai; Germania, pe Achim Freyer, autoritate în scenografia spectacolelor de

operă şi teatru-dans; Rusia, pe inepuizabilul şi mereu surprinzătorul D. Borovksi; Coreea, pe fascinantul Lee Byung-Boc; Estonia, pe tânărul Vladimir Anson, cu juxtapunerile şi contextualizările sale; Cehia ne-a reamintit decorurile făcute de un mare creator, Bedrich Feurstein, pentru *Edward II* de Marlowe în 1922... Pentru noi, absenţa scenografilor români cu o valoroasă şi îndelungată activitate va rămâne fără o justificare serioasă.

În schimb, participarea noastră a fost numeroasă la secţiunea naţionalităţilor. Pavilionul – mai ambiţios decât la *PQ '95* – se înfăţişa, acum, ca o casă cu două intrări (nici o aluzie la piesa lui Calderon!), o casă destul de strâmtă pentru mulţimea lucrărilor (schiţe, machete, obiecte, costume), semnate de Doina şi Puiu Antemir, Dragoş Buhagiar şi Irina Solomon, Liliana şi Ştefania Cenean, Ştefan Caragiu, Constantin Ciubotaru, Vittorio Holtier, Doina Levintza, Lia Manţoc, Mihai Mădescu, Maria Miu, Viorica Petrovici, Carmen şi Gheorghe Rosovsky. Dar lista participanţilor români este mai lungă dacă adăugăm costumele de o deosebită expresivitate pentru *Katia Kabanova* de Janacek, semnate Marie-Jeanne Lecca, sau căutările cromatice ale lui Nic Ularu descoperite în pavilioanele Angliei şi Statelor Unite.

Pentru juriu – din care făcea parte şi George Banu – elocvenţa selecţiei, ideea determinantă, existenţa unui punct de vedere asupra scenografiei, implicit a unei opţiuni teatrale, au fost decisive. În ansamblul complicat, chiar stufos, al expoziţiei, era necesar ca fiecare selecţie să prefere claritatea şi unitatea intenţiilor, concizia şi pregnanţa expresiei plastice, permiţând receptarea lor imediată. Am remarcat o stilistică vizuală marcată deliberat de expresionism, suprarealism, constructivism, pop art, artă naivă, sau dependentă de imaginarul folcloric (Rusia, Slovenia), de un binecunoscut specific naţional (în cazul Chinei, Coreii, Japoniei). Ne-au arătat-o, printre altele, atât scenografia aceleiaşi piese, *Tragedia omului* de J. Madach, în montări din timpuri şi teatre deosebite, cât şi viziunile propuse de studenţii olandezi pentru *Woyzeck* de G. Büchner. Contează, până la urmă, exprimarea unui concept teatral, „Nu strică – dimpotrivă!" adoptarea unei maniere ludice de expunere, dezvăluirea inteligent-amuzantă a iluziilor şi convenţiilor teatrale (Noua Zeelandă), fără a exclude rigoarea profesională.

Premiul principal „Triga de aur" a revenit Cehiei: pavilionul său contura un itinerar captivant printr-o suită de spectacole şi modalităţi scenice, dar şi prin diferitele faze de elaborare. Aşa cum era realizat, prin construcţia şi exponatele sale, sugera imaginaţie barocă şi concepţie ludică modernă, simplitate emoţionantă şi tehnică sofisticată, elaborare lucidă şi fantezie şocantă, proprii teatrului de azi.

Fără să aducă revelaţii de ultimă oră, cvadrienala acestui sfârşit de secol a reuşit să precizeze orizontul cultural şi nivelurile de gust ale scenografiei actuale, cu tendinţele sale dominante, continuând iniţiativele precursorilor, indicând preocupări durabile.

Dincolo de concluziile de ordin istoric şi stilistic asupra prezentului şi trecutului artei teatrale, expoziţia pragheză a dat satisfacţia întâlnirii cu talentaţi tineri, scenografi ai viitorului secol. Şi ai viitoarelor cvadrienale.

Veşti bune, foarte bune

O nouă distincţie pentru Teatrul Naţional din Craiova

Comunicat de presă

Teatrul Naţional din Craiova a primit trofeul Fundaţiei „Theatrum Gedanense" (al cărui patron este prinţul Charles al Marii Britanii, iar patroni de onoare cunoscuţii oameni de teatru Sir Peter Hall şi Andrzej Wajda), *pentru cea mai valoroasă participare la cea de-a III-a ediţie a Festivalului Shakespeare de la Gdansk*, din Polonia, cu ocazia prezentării spectacolelor *Titus Andronicus* şi *Timon din Atena*. [...]

De menţionat că această cupă a fost singura distincţie oferită vreunei trupe pentru spectacolele din Festival, printre participanţi, în afara Teatrului Naţional din Craiova, numărându-se prestigioase companii teatrale din Germania, Rusia, Marea Britanie şi Polonia.

Tompa Gábor la Festivalul Sitges

(Ecouri)

Teatrul „Lliure" din Barcelona a prezentat în iunie 1999 spectacolul cu piesa *Tango* de Slawomir Mrożek, în regia lui Tompa Gábor, directorul Teatrului Maghiar din Cluj. Teatrul este unul dintre cele 16 teatre membre ale Uniunii Teatrale din Europa, şi este condus de Lluis Pasqual, cel care a fost timp de 5 ani director al Teatrului „Odeon" din Paris.

„Spectacolul prezentat în limba catalană în coproducţie cu Festivalul Sitges Teatre Internacional, s-a bucurat de un enorm succes, atât din partea publicului cât şi din cea a criticilor de specialitate, figurând pe locul II în topul criticilor de teatru din Barcelona, după spectacolul Pinei Bausch intitulat *Masurca Fogo*; top alcătuit din peste 200 de spectacole care figurează pe afiş în teatrele şi festivalurile de vară ale Cataloniei. Spectacolul reprezintă totodată o *premieră absolută* a piesei în Spania." (ESCENA)

„[...] Spectacolul inteligent şi distractiv regizat de Tompa Gábor este punctul forte al actualei ediţii a Festivalului de la Sitges. În pofida faptului că această dramaturgie ni se pare astăzi uşor programatică şi cu un pronunţat caracter ideologic, subtextul şi umorul acidulat al spectacolului, jocul remarcabil al actorilor îi fascinează pe spectatori, făcând ca reprezentaţia să fie una de excepţie [...]." (Jose Rague-Arias: *Tompa Gábor transformă festivalul în capitala umorului stalinist*, EL MUNDO)

„[...] Exerciţiul complex şi incitant de teatru în teatru pe care-l propune regizorul Tompa Gábor, îi transformă de-a dreptul pe actorii catalani, obligându-i să caute noi mijloace de expresie. Piesa scrisă în 1965 are o puternică actualitate şi astăzi, aici la Barcelona într-o perfectă unitate conceptuală şi inegalabile interpretări actoriceşti. Acest spectacol, jucat timp de peste două ore într-un ritm infernal, este, probabil, una dintre creaţiile de vârf a celor 30 de ani de festival [...]." (Pablo Ley: *„Tango" – farsă absurdă asupra puterii – mare spectacol al Festivalului de la Sitges*, EL PAIS)

„Tompa Gábor reuşeşte să ne convingă că Mrożek este unul dintre cei mai mari dramaturgi contemporani, demn de menţionat alături de numele unor dramaturgi deveniţi clasici ca Ionesco sau Beckett. Spectacolul lui ne avertizează că vremea dictaturilor nu s-a sfârşit încă, şi suntem responsabili cu toţii pentru evitarea unor asemenea calamităţi tragi-comice". Regizorul de renume european ne atrage atenţia însă şi asupra unei alte probleme de acută actualitate: în lipsa unei imagini clare de viitor, generaţia tânără a zilelor noastre devine mai conservatoare ca generaţiile dinainte, considerând reinstaurarea vechilor forme unica posibilitate de a împiedica destrămarea sistemului de valori. Cizelat până la ultimul detaliu, excelentul spectacol de la Teatrul Lliure a fost primit cu lungi ovaţii [...]." (Gonzalo Perez de Olaguer: *Un Tango la Lliurem în căutarea rădăcinilor fascismului*, EL PERIODICO)

„[...] Transformând textul într-o splendidă farsă politică, regia lui Tompa Gábor ne prezintă prin situaţii teatrale de mare acurateţe pericolul şi consecinţele abuzului de putere. cu toate că situaţiile sunt ridicole, la sfârşitul fiecărei scene zâmbetul îngheaţă pe buzele spectatorilor. Pe plan vizual, acest spectacol sarcastic este copleşitor. În magnifica scenografie a Mariei de la Camara, actorii excelează prin inventivitate şi unitatea stilistică a interpretării. Spectacolul de la Lliure este un teatru în teatru puternic, rareori întâlnit la noi. De aceea vă sfătuiesc să nu-l pierdeţi... [...]." (Gonzalo Perez de Olaguer: *O splendidă farsă politică*, AVUI)

„[...] *Tango* în regia lui Tompa Gábor este punctul culminant al festivalului. Opera ne prezintă lupta pentru putere în sânul unei familii, demascând cu o puternică ironie procesul care duce la dictatura forţei brute. Gândirea iraţională nestăvilită de nimeni declanşează barbarismul criminal şi-l dezlănţuie asupra omenirii. Remarcabilă este colaborarea cu actorii catalani a regizorului care debutează la Barcelona după spectacole montate în Austria, Franţa, Germania, Marea Britanie sau S.U.A. Se pare că pe scenă vorbesc aceeaşi limbă [...]." (Carles Amat: *Topul criticilor din Barcelona*, ESCENA)

Veste rea, foarte rea

Festivalul Dramaturgiei Românești (ediția a IX-a) nu va mai avea loc între 2–8 octombrie 1999

Scopul festivalului era:
„De la debutul său și până la această ultimă ediție – 1999 – Festivalul Dramaturgiei Românești și-a propus pe de o parte valorificarea fondului dramaturgiei naționale existente, prin spectacole importante și inedite din punct de vedere al realizării artistice, și, pe de altă parte, încurajarea dramaturgiei contemporane și stimularea tinerei generații de dramaturgi."

Obiectivele sale ar fi fost:
1) Centralizarea, în cadrul unui eveniment de anvergură internațională, a celor mai importante spectacole pe textele unor dramaturgi români. 2) Sondarea nivelului spectacologiei teatrale românești, dinamizată de contactele din ultima vreme cu arta teatrală în plan mondial. 3) Formarea gustului publicului, prin valoarea artistică foarte ridicată a spectacolelor cuprinse în cadrul manifestării. 4) Formarea de specialiști performanți, prin organizarea a patru ateliere: *Atelierul de Dramaturgie*, de *Critică Teatrală*, de *Artă a Actorului* și cel de *Tehnică de Scenă*. 5) Stimularea creației dramatice originale. 6) Facilitarea schimbului de informație și experiență, prin participarea unor trupe și personalități teatrale din țară și străinătate.

La Festivalul Dramaturgiei Românești, ediția a IX-a, 1999, ar fi trebuit să participe șapte trupe teatrale din România și două teatre din străinătate.
Și-au anunțat prezența, sigură, Teatrul „Katona Jozsef" din Budapesta cu spectacolul *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale și Teatrul Național din Sarajevo, Bosnia, cu spectacolul *Regele moare* de Eugen Ionesco.
În cadrul activităților complementare reprezentării de spectacole, vor fi invitate, pe întreaga perioadă a festivalului, în jur de 50 de personalități ale lumii teatrale din țară și străinătate: critici dramatici, directori de teatre, manageri culturali, esteticieni, regizori, scenografi etc.
Unii dintre aceștia aveau de susținut, teoretic și practic, cele patru *Ateliere*, prezentări de carte de teatru, conferințe de presă și conferințe pe tematică teatrală etc.
Atelierul de Artă a actorului susținut de o echipă de șapte actori japonezi, își propunea să experimenteze, cu un grup de 20–30 de actori români, metoda originală de antrenament „Suzuki", dezvoltată în tradiția japoneză de arte marțiale, precum și cea cu referire la „ki" – spiritul de bază în fizica orientală – pe scenă.

Atelierul de Critică teatrală urma să fie susţinut de criticii: Florica Ichim, Cristina Dumitrescu şi Doina Modola.
Atelierul de Dramaturgie urma să fie susţinut de regizoarea Cătălina Buzoianu.
Atelierul de tehnică de scenă urma să fie susţinut de ing. Lucian Moga.

Selecţia Festivalului Dramaturgiei Româneşti dacă avea loc, ar fi cuprins: Teatrul „Katona Jozsef", Budapesta – *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, regia: Zsambeki Gábor; Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – *Cine ajunge sus la fix* de Dumitru Solomon, regia: Nicolov Perveli Vili; Teatrul Naţional din Târgu Mureş – *Eu, când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean, regia: Theodor Cristian Popescu; Teatrul „Nottara" – *Viforul* de Barbu Ştefănescu Delavrancea, regia: Alexandru Darie; Theatrum Mundi – *Levantul*, pe texte de Mircea Cărtărescu, scenariul şi regia: Cătălina Buzoianu; Spectacol de pantomimă susţinut de actorul japonez Nobuo Kanetani; Teatrul Naţional Sarajevo, Compania „Chamber Theater 55" – *Regele moare* de Eugène Ionesco, regia: Dino Mustafic; Teatrul Naţional din Timişoara – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă...* de Matei Vişniec, regia: Ion Ardeal Ieremia; Teatrul Naţional din Timişoara – *Femeia în roşu* de Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăeş, adaptare de Cătălina Buzoianu, regia: Mihaela Lichiardopol.

Doina Deleanu, Emil Coşeru, Florin Mircea, Petru Ciubotaru în **„CINE AJUNGE SUS LA FIX?"**
de Dumitru Solomon – Teatrul Naţional din Iaşi

Dumitru CHIRILĂ

Drumeția – discrepanță dintre socoteala de acasă și cea din târg

Selecționer unic

Nici nu coborâsem bine de pe scena Naționalului când cu Gala UNITER, că Ștefan Iordănescu mi-a adus la cunoștință că s-a instituit o regulă nescrisă în virtutea căreia ultimul deținător al premiului pentru critică devine automat directorul artistic al Festivalului de dramaturgie națională de la Timișoara. Parcurgându-mi în gând agenda de lucru pentru lunile de primăvară, când ar fi urmat să se facă selecția, primul impuls a fost acela de a mă deroba, dar tot eu mi-am zis că nu e frumos să le stric oamenilor regula pe care abia au instituit-o. Așa am ajuns și eu, la bătrânețe, director.

Ardeleanul din mine și-a zis că lucrurile vor merge simplu, conform unei socoteli stabilite împreună cu Mariana Voicu, mai marea Festivalului, adică directorul său executiv: un termen ferm pentru înscrieri (30 aprilie) și apoi două luni pentru vizionări, urmând ca până la 30 iunie acțiunea să se încheie și eu să prezint lista definitivă a spectacolelor selecționate. Îmi fixasem și două criterii fundamentale după care să lucrez: *piesa veche în haine noi* (prima înscriere fusese *O noapte furtunoasă* a lui Măniuțiu, deci începutul era cât se poate de promițător) și *dramaturgia de ultimă oră*, care să dea o imagine a ce scriu și cum scriu autorii români în pragul anului 2000 (și vedeam o paradă scenică cu Vișniec, Zografi, Astaloș, dar nu în ultimul rând D.R. Popescu sau Dumitru Solomon). Am devenit îngrijorat când mi s-a spus că am voie să aleg doar *șase* spectacole, pentru că perspectivele de ordin financiar sunt cam gri-închis, din care cauză numărul de spectacole va trebui redus la minimum. Lângă acestea șase se cuvenea păstrat un loc pentru teatrul gazdă, care lucra încă la spectacolul de festival, și alte două trupe din străinătate care, având regim de invitați, nu se supun selecției (și era bine așa că, dacă la Budapesta nu-mi era greu să ajung de la Oradea, un drum la Sarajevo în mai–iunie nu s-ar fi arătat atrăgător).

Până la expirarea termenului se înscriseseră 12 spectacole, ceea ce n-ar fi fost prea mult. Numai că trăim în România, drept pentru care au început să curgă telefoanele care anunțau noi înscrieri, unele din spectacolele ofertante, greu de ocolit dacă nu vrei să te acuzi sau să fii acuzat de rigiditate. Prin drumurile sale, Ștefan Iordănescu a mai văzut și alte spectacole pe care le-ar fi dorit în competiție (*Viforul* de la „Nottara" sau *Eu când vreau să fluier, fluier* de la Târgu Mureș). Am căzut de acord cu el că valoarea festivalului trebuie să primeze, așa că i-am acceptat propunerile.

Cine crede că munca de selecție înseamnă doar programare și deplasare să mă întrebe pe mine. La București, la Foarte Mic, *Sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* a fost suspendat cu o oră înainte de cea anunțată, la Theatrum Mundi a plecat un actor în străinătate și s-a amânat *Levant*-ul, Naționalul m-a anunțat că datorită înaintării în sezonul cald, *Regele și cadavrul* nu se mai joacă, din lipsă de spectatori. De la toate am cerut casete, altă soluție neexistând.

De la Național am primit una lamentabilă din punct de vedere tehnic, din care n-am înțeles nimic, cea de la Mic conținea un spectacol care nu m-a convins. Pentru *O noapte furtunoasă* a trebuit să mă duc la Sibiu, că se juca numai acolo, în Festival. Tot la Sibiu, la teatrul local, voiam să văd *Vinerea verde* de D.R. Popescu în regia lui Ioan Ieremia, fie și în momentul unei repetiții generale, dar și de acolo am fost anunțat că nu se mai ține, deși îmi puneam mari speranțe în cuplul D.R. Popescu – Ioan Ieremia, care a produs spectacole-eveniment.

În fine, pentru că am vrut piesă veche în haină nouă am rămas doar cu *Viforul* (că *Noaptea furtunoasă* a fost între timp retrasă), iar din dramaturgia momentului cu *Levant*-ul Cătălinei Buzoianu după Cărtărescu (Theatrum Mundi), *Cine ajunge sus la fix* de Dumitru Solomon (Teatrul Național din Iași), *Proscrisa* după Saviana Stănescu (Teatrul Dramatic Galați), *Eu când vreau să fluier, fluier* (Teatrul Național din Târgu Mureș), și mă bucur că Naționalul timișorean va fi prezent prin mult elogiatul spectacol al lui Ioan Ardeal Ieremia cu *Sexul femeii...* și îmi pun mari speranța în *Femeia în roșu*, dramatizare după romanul omonim cu trei autori – Adriana Babeți, Mircea Nedelciu și Mircea Mihăieș.

Acestea ar fi deci opțiunile mele și *ale noastre*. Mi se pare că dau o imagine semnificativă a prezenței dramaturgiei naționale pe scenă.

Ce-ar fi selecționat:

MIRCEA GHIȚULESCU

1) *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec – Teatrul Național din Timișoara, regia: Ion Ardeal Ieremia.

2) *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul „Odeon" și SMART, regia: Mihai Măniuțiu.

3) *Generația de sacrificiu* de I. Valjean – Teatrul Național din București, regia: Dinu Cernescu.

4) *Te plătesc ca să mă iubești* de Dan Tărchilă – Teatrul „George Bacovia" din Bacău, regia: Constantin Dinischiotu.

5) *Viforul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea – Teatrul „Nottara", regia: Alexandru Darie.

6) *Cantonul de vânătoare* de George Genoiu – Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu.

NATALIA STANCU

1) *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul „Odeon"/ SMART, regia: Mihai Măniuțiu.

2) *Levantul*, dramatizare de Cătălina Buzoianu după Mircea Cărtărescu – Theatrum Mundi/ Teatrul „L.S. Bulandra", regia Cătălina Buzoianu.

3) *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul Național din Craiova, regia: Daniela Peleanu.

4) *Viforul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea – Teatrul „Nottara", regia: Alexandru Darie.

5) *D'ale carnavalului* de I.L. Caragiale – Teatrul „Gheorghe Ciprian" din Buzău, regia: Puiu Șerban.

DOINA MODOLA

1) *Levantul*, dramatizare de Cătălina Buzoianu după Mircea Cărtărescu – Theatrum Mundi/ Teatrul „L.S. Bulandra", regia Cătălina Buzoianu.

2) *Înviere* de Lucian Blaga – Compania „Liviu Rebreanu" din Târgu Mureș, regia: Anca Bradu.

3) *Viforul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea – Teatrul „Nottara", regia: Alexandru Darie.

4) *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul „Odeon"/ SMART, regia: Mihai Măniuțiu.

DOINA PAPP

1) *Levantul*, dramatizare de Cătălina Bozoianu după Mircea Cărtărescu – Theatrum Mundi/ Teatrul „L.S. Bulandra", regia Cătălina Buzoianu.

2) *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec – Teatrul Mic București, regia: Răzvan Ionescu.

3) *Viforul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea – Teatrul „Nottara", regia: Alexandru Darie.

4) *Matca* de Marin Sorescu – Teatrul Național din Craiova, regia: Daniela Peleanu.

5) *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul „Odeon"/ SMART, regia: Mihai Măniuțiu.

ILEANA BERLOGEA

1) *Generația de sacrificiu* de J. Valjean – Teatrul Național din București, regia: Dinu Cernescu.
2) *Levantul*, dramatizare de Cătălina Bozoianu după Mircea Cărtărescu – Theatrum Mundi/ Teatrul „L.S. Bulandra", regia Cătălina Buzoianu.
3) *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul „Odeon"/ SMART, regia: Mihai Măniuțiu.
4) *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul Național din Craiova, regia: Daniela Peleanu.
5) *Regele și cadavrul* de Vlad Zografi – Teatrul Național din București, regia: Andreea Vulpe.

ȘTEFAN OPREA

1) *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale – Teatrul Național din Craiova
2) *Paracliserul* de Marin Sorescu – Teatrul Național din Craiova
3) *Tinerețe fără bătrânețe* de Eduard Covali – Teatrul de Stat din Arad
4) *Cine ajunge sus la fix* de Dumitru Solomon – Teatrul Național din Iași
5) *Regele și cadavrul* de Vlad Zografi – Teatrul Național din București
6) *Dumnezeu binecuvântează America* de Petre Barbu – Theatrum Mundi
7) *Costumele* de Dan Puric – Teatrul „Nottara"
8) *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec – Teatrul Național din Timișoara
9) *Înviere* de Lucian Blaga – Teatrul Național din Târgu Mureș

VICTOR PARHON

Pornind de la titlu

Pe cinstite – adică potrivit valorii lor estetice reale – n-aș putea include în programul Festivalului de la Timișoara decât două spectacole: *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale în regia lui Mihai Măniuțiu (producție a Teatrului „Odeon" și SMART) și *Viforul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea în regia lui Alexandru Darie (producție a Teatrului „Nottara"). Cum însă primul spectacol, din motive independente de voința organizatorilor, se pare că nu va putea fi programat în Festivalul de la Timișoara (și nici la cel de la Arad), actorul Marcel Iureș fiind plecat în străinătate la vremea respectivă, ar rămâne de inclus un singur spectacol, *Viforul*. Or, cu o floare nu se face primăvară și nici un festival de teatru, fie el și al *dramaturgiei originale*. Un titlu de altfel nefericit, ce poate atrage tot felul de alte nefericiri, mai mici sau mai mari. Din moment ce nu avem un festival al dramaturgiei *străine* – și nici nu-i simțim nevoia! – de ce am avea unul al dramaturgiei „originale"? Numai ca să poată intra aici toate piesele românești, adaptările și dramatizările, la grămadă?

Cum pentru piesele clasice, inclusiv cele românești, există un festival „specializat", cel de *teatru clasic* de la Arad, cred că mai nimerit ar fi ca Festivalul de la Timișoara să rămână al *dramaturgiei românești contemporane*, titlu ce ar fi vorbit de la sine despre rostul acestuia.

Nu mi se pare normal ca un festival să dureze în fiecare an 7 sau 8 zile, dacă n-ai spectacole bune decât pentru 2 sau 3 zile cel mult. De ce să aduci în festival orice prostioară? Numai pentru că-i românească și s-a găsit totuși cineva s-o joace? Ba, poate, și altcineva care s-o premieze? Cred că regimul de austeritate financiară în care trăim ar trebui să ne facă mai grijulii cu banul public, obligându-ne implicit să ne respectăm nu altceva decât propriile criterii de exigență și rigoare profesională.

Inovația selecției din acest an, care aduce la rampă *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale în interpretarea Teatrului „Katona Jozsef" din Budapesta și *Regele moare* de Eugen Ionesco în interpretarea Teatrului Național din Sarajevo, ține de domeniul paranormalului, al fenomenelor tip eclipsă totală de soare. Altfel, ce să demonstrăm? Cât de mult e jucată dramaturgia românească în străinătate?

Imaginați-vă nu neapărat la Londra, ci să zicem la Glasgow, un festival al dramaturgiei „originale"!

N-ar trebui să aducă englezii în festival, măcar ca pe o ciudățenie, *Lear*-ul de la „Bulandra"? De ce să nu se mândrească și ei, săracii, că Shakespeare *al lor* e de nerecunoscut pe malul Dâmboviței?

Teatrul din memorie

Anna HALASZ

Orfei

La telecinemateca de acasă s-a putut vedea nu demult o ecranizare a piesei lui Tennessee Williams *Orfeu în Infern*, cu una dintre cele mai mari actriţe ale ultimelor trei decenii şi jumătate: Vanessa Redgrave. Filmul-spectacol semăna foarte mult cu turneele de odinioară ale unui actor faimos cu un rol şi mai faimos, din oraş în oraş, unde se improvizează în jurul vedetei o echipă care să-i dea replicile, fără să-i fie partener în adevăratul sens al cuvântului. Actriţa, aici, ca o vijelie, rămâne oarecum într-un vid, fără parteneri pe măsură. Vanessa Redgrave, atât de nordică, atât de aristocrată, descoperă în acest rol mahalagismul nobil al unor eroine neorealiste, ca de pildă Anna Magnani: este nemaipomenită, când se dezlănţuie în aşteptarea înfrigurată (dar fericită) a morţii soţului tiran. Dar tiranul apare într-un prim-plan de maimuţoi dement, care-i degradează astfel tumultul sentimentelor, iar alternativa: „cavalerul cu jacheta de piele de şarpe" se înfăţişează ca un biet băieţaş îmbătrânit, cu chip de bebeluş trist şi dezarmat, din născare, care nu reprezintă decât o altă frustrare a destinului femeii măreţe.

Am văzut pe vremea aceea, în anii '60, două variante, în fond cu concepţie identică: aventurierul în geaca de piele de şarpe, blond, semeţ, ca o sabie scoasă din teacă – Florin Piersic la Naţionalul din Bucureşti (poate în rolul său cel mai frumos pe lângă *Indianul* din *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, având şi o tentă lirică, gingaşă de Făt-Frumos), găsindu-şi, după cine ştie câte bătălii pierdute, un liman, unde să-şi poată deschide sufletul, rămânând deodată vulnerabil, şi Varga Vilmos la Oradea mai dur, mai suspicios, mai încruntat, îngăduindu-şi doar un respiro, inspirând parfumul dătător de viaţă al unei prezenţe feminine deosebite. Călit în bătălii, dar niciodată victorios, îşi foloseşte prima dată puterea pentru a învălui o fiinţă care are nevoie de el. Diferenţe-nuanţe la acelaşi concept al unor regizori profund lirici (Moni Ghelerter mi se pare, şi Szabò Jozsef, din aceeaşi generaţie cu cei doi în piele de şarpe). Cele două *Lady* – le-aş putea vedea ca mamă şi fiică: Irina Răchiţeanu şi Vitalyos Ildiko. Aceeaşi tipologie de madonă italiană, brunetă, de o senzualitate discretă şi caldă, cu demnitatea şi eleganţa excesivă a fetelor venite de jos care au reuşit să depăşească multe umiliri.

Infernul: anturajul din orăşelul agresiv, rasist, plin de prejudecăţi, generator de violenţe, a fost foarte atent articulat în amândouă spectacolele, distribuţia numeroasă făurind în jurul amorului protagoniştilor, acel ţarc de intoleranţă care se strânge ca un laţ, zi de zi. Diferenţa era celălalt personaj feminin, îngerul prăbuşit, disidenta târgului, care la Bucureşti era un personaj liric, iar la Oradea, o hippy stridentă, de ironie amară (Biluska Annamaria); şi mai ales, Satana, soţul muribund, cu o singură scenă, stăpânul, care la Bucureşti a ştiut să domine toată scena şi tot miniuniversul îmbâcsit al târgurilor vicioase şi pline de ură, descrisă de la Faulkner la Tennessee Williams de o întreagă generaţie în literatura americană.

Se numea Aurel Munteanu. Aurel Munteanu a fost unul, care a omis să facă „pactul cu diavolul" şi a rămas pe dinafară; poate doar din pură nepăsare boemă. Era decăzut, poate nemâncat, se spunea că este un beţiv fără scăpare – se spuneau multe, dar mai ales a fost uitat, pe tuşă.

Pentru piesa *Oameni care tac* scrisă de Alexandru Voitin (Voitinovici, procurorul-şef al justiţiei comuniste), piesă în care nişte oameni arestaţi întâmplător la o razie şi anchetaţi în căutarea unui rezistent antifascist, Moni Ghelerter căuta pentru rolul anchetatorului pe cineva care să nu facă acest rol la nivel de majur, cum se obişnuia. Care să fie – *horribile dictu* – un domn. În legătură cu un alt actor mare, protagonist al Naţionalului în anii '50–'60, am auzit expresia folosită de nişte critici bătrâni, ca de exemplul Carandino sau Suchianu: „un frac pe scenă". Era injust, nedrept, actorul respectiv s-a dovedit a fi un artist mare la maturitate. Aurel Munteanu era, de asemenea, mult mai mult, decât unul care să poarte elegant

un costum printre salopete şi uniforme şi să aibă maniere şlefuite. Avea o forţă interioară, cu care-şi copleşea partenerii şi spectatorii. A fost revelaţia stagiunii în rolul anchetatorului. A urmat foarte repede rolul unui „fante de odinioară", cinic, îmbătrânit şi decăzut, în *Surorile Boga* de Horia Lovinescu – atunci era prima dată partenerul Irinei Răchiţeanu.

În *Orfeu în Infern*, în decursul spectacolului, figura doar în privirea acelora, care la parterul scenei vorbeau de el sau se gândeau la el. Priviri înfricoşate ridicate spre etaj, unde zăcea el în finalul piesei. Cobora în sfârşit pe scara în spirală din centrul scenei, întrerupând euforia eroinei: un bătrân tremurând, cu pistolul în mână, care întrerupe cu un glonţ monologul ei extatic, apoi porneşte bălăgănindu-se spre culise, aproape târâş, lamentându-se după ajutor. Îi mai auzeam vocea din culise: „Oameni buni, mi-a omorât soţia...! Săriţi!...". Mi s-a strâns inima de milă şi înfrigurare – asta se cheamă catharsis! – dar ce naiba, nu l-am văzut, când el însuşi a împuşcat-o?! Şi în fond e doar un joc, e teatru, nu viaţă... Doamne, ce mai actor!

M-am mai dus odată, să văd spectacolul. Iară cobora *Stăpânul întunericului* pe scara în spirală, iară m-a cuprins groaza – şi pe ultima treaptă a alunecat, a căzut – mă rog, e cică muribund. Florin Piersic, sufletist şi săritor, simţise că ceva nu-i în ordine, e ceva de rău, şi involuntar ieşi din rol, aplecându-se cu mâna întinsă, să-l ajute. Dar Aurel Munteanu îi respinse mâna, rămânând în rol şi readucându-şi tânărul partener în rol, şi cu ultima putere – ce mai actor, doamne! – o împuşcă pe Irina Răchiţeanu, şi se târăşte spre culise, lamentându-se sfâşietor: „Oameni buni! Săriţi la el! Mi-a ucis soţia!...". Din culise se aude ca o muzică concretă, perfectă, rumoarea linşajului. Cortina.

Care nu se mai deschide, şi trupa nu mai iese să primească aplauzele. Minutele trec. În spatele cortinei rumoarea se schimbă indefinit, sumbru – minutele trec. Pe urmă iese cineva dintre faldurile cortinei şi anunţă că actorul Aurel Munteanu a decedat.

Hahalera. Boemul. Beţivul. Neseriosul şi cine ştie, câte şi mai câte ce s-au spus pe seama lui. Simţise pesemne preludiul infarctului miocardic atunci, când trebuia să intre în scenă pe scara aceea halucinantă şi şi-a suprapus infarctul real pe agonia personajului, netrădându-i caracterul odios, parşiv, duplicitar, cu care incita, chiar muribund fiind, împotriva aceluia care l-a înfruntat.

Se spune că actorii n-au nimic sfânt. Aurel Munteanu a afirmat prin moartea sa eroică, că Spectacolul, cel unic şi irepetabil, e sfânt.

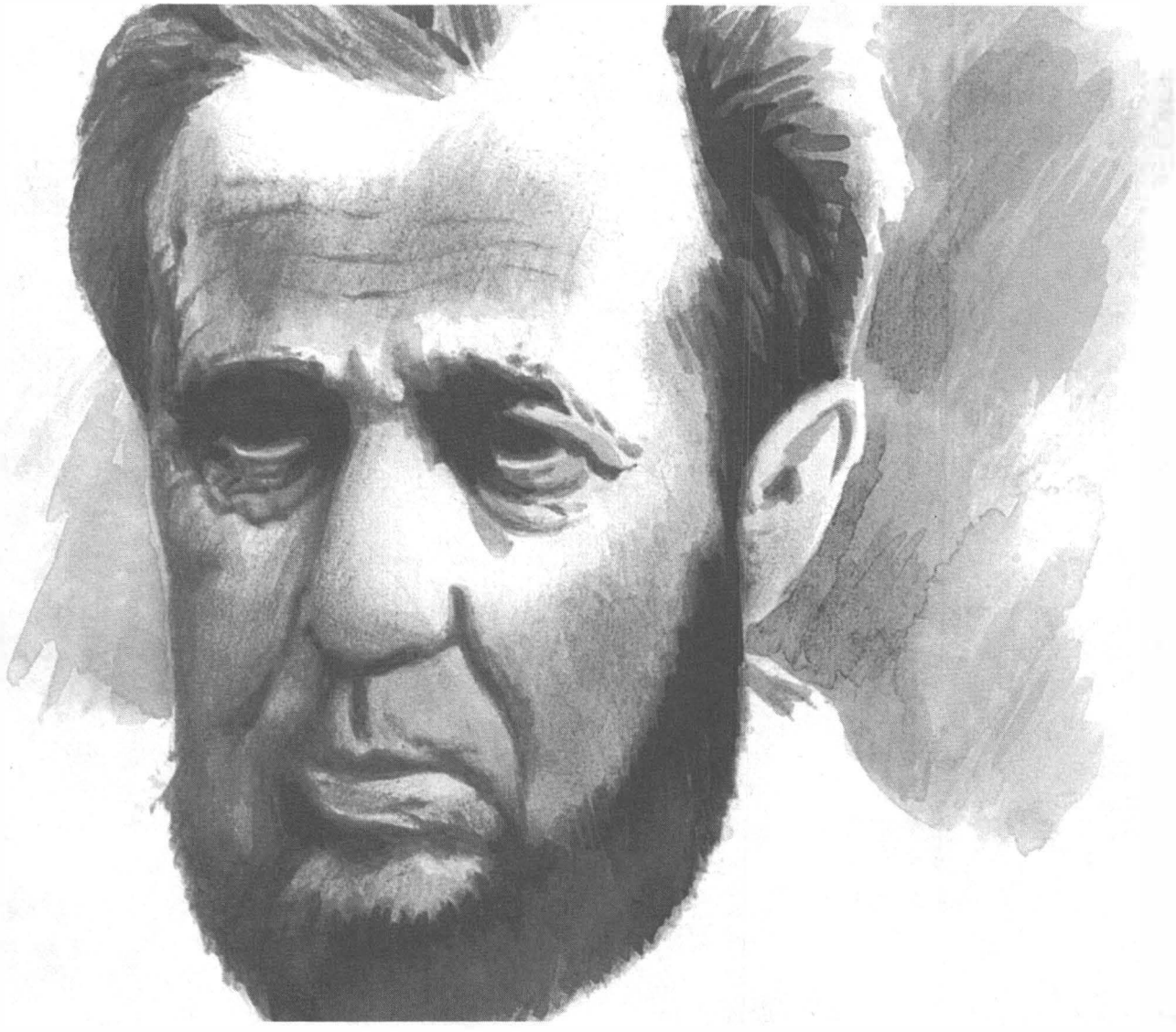
Aurel Munteanu

Sorina BĂLĂNESCU

Dramaturgia lui Aleksandr Soljeniţân – un eşec stimabil?

Adevărate trofee pentru istoria literaturii arestate, cele patru piese ale lui Soljeniţîn duc în spate povara interdicţiilor cenzurii, a răstălmăcirilor şi ponegririlor servind cauza statului totalitarist, în război cu individualitatea nesupusă. Peripeţiile prin care le-a fost dat să treacă pot constitui subiectul unei savuros-instructive piese de teatru. Judecata critică însă nu are decât de pierdut, întrucât opera dramatică supusă prigoanei dirijate de sus, nu mai puţin huşlei celor obedienţi faţă de putere, nu se lasă citită nestingherit. Este imposibil pentru omul de teatrul să comenteze „la rece" manifestarea de artă, fără să-i găsească automat circumstanţe. Când la prestigiul necondiţionat al operei în proză se adaugă reputaţia greu de concurat a militantului Soljeniţîn, lucrurile se complică şi mai mult. Cum să îndrăzneşti a formula rezerve faţă de calitatea estetică a piesei de teatru, când dramaturgul a avut de înfruntat, din pricina acelei piese, nu doar furcile caudine ale vigilentei cenzuri, ci a riscat să-şi vadă confiscată întreaga operă şi să-şi recapete statutul de prizonier politic? Este cazul concret al primei sale producţii pentru teatru, piesa *Ospăţul învingătorilor*, captură nesperată pentru KGB-iştii care au descins în locuinţa unui suspect, amestecat în dosarul dizidenţilor Sineavski şi Daaniel – în septembrie 1965. Manuscrisul piesei, figurând pe lista lucrărilor confiscate cu prilejul percheziţiei, nu i-a mai fost înapoiat. După cum mărturiseşte prima soţie a scriitorului, Soljeniţîn s-a văzut în situaţia de a nu-şi putea proteja scrieri, pentru el, mult mai importante decât *Ospăţul învingătorilor*, precum *Primul cerc*, oricând se puteau aştepta la o descindere şi nu era exclusă nici ipoteza unei noi arestări. Piesa cu pricina nici nu merita atâta interes, gândea autorul, era o lucrare destul de slabă: fusese concepută în lagărul de muncă de la Ekibastuz, în 1951, *concepută*, iar nu *scrisă*, în nişte împrejurări nemaiîntâlnite până atunci. Dramaturgul compunea scene întregi în minte şi, pentru a nu le uita, textul lua forma unei piese în versuri, cadenţa replicilor versificate având o funcţie pur mnemotehnică. Rar se întâmpla ca artistul să aibă la îndemână vreun petic de hârtie pe care să aştearnă cu litere minuscule crâmpeie de text. După ce noile replici în proză se memorau prin repetare, deţinutul se grăbea să ardă ce scrisese. Lună de lună, pentru ca să nu se lase pradă depresiei şi neputinţei, Soljeniţîn învăţa mii de versuri, exerciţiul repetării ocupându-i o treime din timpul detenţiei. Îşi confecţionase, cum mărturiseşte în memorialistica sa, nişte mătănii din miez de pâine, folosindu-le în exerciţiile de memorare. Când, în 1965, i-a fost confiscat unicul exemplar al piesei concepute la Ekibastuz, autorul şi-a reconstituit uşor din memorie textul integral. Ar mai fi de spus că autorităţile, dornice să-l discrediteze politic, puseseră în circulaţie un tiraj de circuit interior, pentru aleşi...

Cea de-a doua piesă, tragedia *Prizonierii*, a fost creată „oral", spune dramaturgul, tot la Ekibastuz, în 1952 şi, după moartea lui Stalin, în 1953, la Kok-Terek, unde Soljeniţîn fusese deportat. Asta şi explică situaţia bizară a piesei – jumătate în versuri, jumătate în proză. Dincolo de ineditul situaţiei, înţeleasă de Soljeniţîn ca formă de rezistenţă prin creaţie la oprimare, paradoxală este atitudinea autorului



față de primele sale piese; neajunsurile ar ține tocmai de versurile la care s-a văzut nevoit să recurgă, el, autorul, nu ar fi stăpânit cum se cuvine tehnicile de versificație – nu uită să precizeze în *Stejarul și vițelul*, mult amara confesiune literară. Și nici tehnica teatrală nu avea *cum* și *de unde* să o deprindă, aflăm mai departe, deoarece, în prima tinerețe, până la plecarea pe front, singurele spectacole de teatru văzute fuseseră reprezentațiile de provincie, conservatoare și vetuste. O oarecare îndemânare într-ale scrisului de teatru ar fi vădit prima luipiesă, *Decembriștii*, scrisă încă din studenție, ne spune prima lui soție, Natalia Reșetovskaia dar manuscrisul a fost lăsat în afara volumului publicat târziu, în 1981, semn că dramaturgul nu o consideră decât un text pregătitor.

Revenind la primele două piese, publicate în ediția controlată de autor, simptomatice sunt precauțiile acestuia, menite, credem, să-l abată pe virtualul critic de la o lectură prea exigentă. Stângăcia versurilor și-ar avea rațiunea ei, la fel – stângăcia procedeelor dramatice. Iată deci un alt factor perturbator al citirii olimpiene, gata să distrugă orice veleitarism: excesul de sinceritate al autorului, pus să-și judece propriile lucrări, nu poate decât să deruteze. Dar să le luăm cu metodă. Zice dramaturgul că versul ei e stinghcritor de neîndemânatic.

Aşa să stea lucrurile? De la o primă luare de cunoştinţă, după ce se încheie şi amîpla remarcă introductivă la primul act, replicile încep să curgă firesc, seducător de firesc în gura personajelor de comedie. Atât de natural respiră comico-eroii, încât microdialogurile creează situaţiuni, iar toată această vorbire sugestiv-colorată, teatrală, cu savoarea cuvântului, argotic nu o dată, îşi are modelul, dacă de un model inconştient preluat poate fi vorba, în celebra comedie a lui Griboedov *Prea multă minte strică*. Dramaturgul ştie să ţească din crâmpeie de conversaţie tabloul mozaicat al co-prezenţei mai multor conştiinţe în spaţiul scenic, personajele distingându-se prin felul cum mânuiesc limbajul. Ciudat e totuşi că, în condiţii de semilibertate, când poate renunţa la artificiul mnemotehnic al versurilor-replici, Soljeniţîn nu mai obţine acelaşi efect de real, personajele să vorbească dintr-o dată, pe nepregătite pentru ele; mai ales vocile „pozitivilor" capătă rezonanţă de pâlnie făcută pentru urechile prea lungi, pentru ca în cea de-a treia piesă, intitulată iniţial *Republica muncii* (rebotezată, pentru a trece mai uşor de cenzură *Inocentul şi târfa*), cei doi îndrăgostiţi – deţinuţii Nerjin şi Liubas – să-şi declare iubirea pe un ton de un patetism greu de acceptat. Piesa a fost scrisă un an mai târziu tot la Kok-Terek, în deportare, unde supravegherea era incomparabil mai blândă. Zece ani mai târziu, nici sfaturile profesioniştilor în materie – regizori de marcă, oferite generos dramaturgului, nu au putut salva piesa de această pletoră verbală, chiar în a doua variantă, cea agreată de cunoscutul teatru moscovit „Sovremennik" pentru includerea în repertoriu. Când, în condiţii de libertate formală, aflându-se la Reazan, alături de familia sa, în 1960, Soljeniţîn scrie o nouă piesă – ultima din seria celor prinse în volumul său de teatru – *Lumina din noi* (*O lumânare în bătaia vântului*), cititorii au surpriza să descopere nişte savanţi care emit idei cât se poate (despre biocibernetică, despre misiunea ştiinţei, despre degradarea profilului moral al savantului, despre dreptul de a interveni sau nu în modificarea psihicului uman), dar fără vlagă, fără emoţie. Impresia ce o lasă o asemenea dezbatere este aceea a unor automate ce schimbă vorbe fără viaţă. Şi iarăşi rigorismul moral al autorului o ia înaintea comentariilor altora: cu o sinceritate dezarmantă, fără nici o ezitare din parte-i, Soljeniţîn preîntâmpină obiecţiile critice, anunţând că *Lumina din noi* este piesa cea mai nereuşită din tot ce a reuşit pentru teatru, măcar că autorul a investit în scrierea ei mai multă trudă decât pentru toate celelalte trei piese luate împreună. Nici patosul şi nici sinceritatea ideilor, incomode pentru cenzură, nici dorinţa de a le comunica unui public cât mai cuprinzător, nici adevărul de viaţă nu au putut salva piesa de la eşec. Motivaţia insuccesului rezidă în desnaţionalizarea intrigii şi a personajelor – susţine autorul. Pentru a rosti adevărul despre angajarea savantului, indiferent dacă acesta aparţine estului ori vestului, dramaturgul alege un no-man's-land, artificial şi aseptic, populat de câteva personaje cu nume nefireşti, de nici o extracţie etnică. Abstractizarea excesivă ar fi dus la pierderea expresivităţii de limbaj, ciudatele nume de persoane atrăgând într-un chip nedorit ciudat de artificiale dialoguri şi solilocvii. De ordinul ciudăţenilor de destin al operei în lume ţine, în schimb, succesul piesei în discuţie printre creatorii de spectacole. Nici una dintre producţiile pentru teatru ale lui Soljeniţîn nu a avut şansa de a fi adusă pe scenă, cu excepţia *Luminii din noi*, piesă jucată şi în fosta U.R.S.S. şi în Europa. *Lumina din noi* a beneficiat şi de o montare pentru televiziunea franceză – înainte de 1989.[1] Surprinzătoarea carieră scenică a piesei

[1] Singura sursă de informaţii de care avem cunoştinţă, privind receptarea dramaturgiei lui Soljeniţîn, este studiul lui P. Palamarciuk, *Aleksandr Solejniţîn: putevoditel (în* „Moskva", 1989, Nr.9, p.180–203 şi Nr.10, p. 184–203). Semnalarea sursei o datorăm lui Mircea Croitoru (vezi studiul acestuia – *Aleksandr Soljeniţîn (tvorceskie orientiri)*, în „Studii de limbă, literatură şi metodică", VIII, Cluj-Napoca, 1993, p.56–143).

din 1960, singura scrisă la lumina zilei, fără spaima confiscării textului, i-a descurajat pe comentatorii teatrali într-atât, încât – e o simplă supoziție – dramaturgia soljeniţînească va rămâne o preocupare stimabilă, dar fără rezultate demne de luat în seamă, o curiozitate ce face şi mai pregnantă forţa prozatorului şi a publicistului. Şi dacă opiniile auctoriale au pecetluit tăcerea ori rezervele timid exprimate ale criticilor, primele trei piese îşi aşteaptă răbdătoare rândul la opinie. La o lectură calmă ele atestă o înzestrare dramaturgică reală. Prin ce anume – vom vedea mai departe.

Remarcabil prin originalitate este, mai întâi, proiectul construcţiei. Nu *o* piesă, ci *trei* la număr vor lăsa mărturie posterităţii amintirea complicatului an 1945, surprins în trei *noduri* temporale – câte o zi semnificativă pentru istorie: 25 ianuarie – în Prusia Orientală, când trupele sovietice se apropie triumfătoare de Berlin, iar ofiţerimea, cuprinsă de eforia victoriei, se dedă plăcerilor mai mult sau mai puţin vinovate ale sărbătoririi. Tonalitatea de vodevil aduce la rampă (în imaginaţia dramaturgului) o trupă de cheflii, unii dintre ştabii armatei – cu onorabilele consoarte alături. Ospăţul se consumă pe o masă de ocazie, o superbă oglindă veneţiană, despuiată de rama ei barocă prin eforturile conjugate ale mai multor topoare şi ciocane. Masa improvizată găzduieşte conserve şi băuturi de-ale aliaţilor, patefonul dă glas unor foxtroturi de ultimă modă, toată lumea râde, cântă şi dansează şi, printre picături, doamna general dă ordin să se încarce în convoiul de maşini ce pleacă spre patrie obiecte de inventar ale învinşilor. Fiica generălesei are asigurată o zestre din captură de război. Dintre obiectele confiscate, cele de mai mică importanţă vor fi vândute vecinilor, cunoscuţilor, ori vor fi valorificate la bazar. Este dreptul învingătorilor să se bucure de aşa numita captură de război. În valizele pregătite pentru voiajul spre casă încap nu numai ceasuri nemţeşti (informaţia ca atare ne-o furnizează nu vreun „răuvoitor" precum Constantin Tănase al nostru, ci căpitanul de artilerie Aleksandr Soljeniţîn, martor credibil al unor asemenea profitabile întâmplări). Şi pentru ca piesa să aibă o intrigă (opozanţii eroilor comici nu pot lipsi), dramaturgul aduce în societatea celor care se bucură de plăcerile ultimelor zile de război un veritabil personaj negativ: pe rumenul şi imberbul ofiţer în serviciul de informaţii *Moarte spionilor* (*Smerş*). Pus pe treabă, intrusul este când măgulit, când protejat de cei care au destule motive să se teamă. Căpitanul-topograf Gleb Nerjin apare la timp, pentru a o proteja pe logodnica bunului său prieten, aflat acum de cealaltă parte a baricadei, în Armata de Eliberare a Rusiei, sub comanda generalului Vlasov. Ingenua, mai degrabă dramatică decât comică, Galina va scăpa de ameninţările agentului veşnic la pândă şi va ajunge, cu sprijinul lui Nerjin, cavalerul fără prihană, în armata lui Vlasov. Nimeni nu are realmente de suferit, până şi maleficul agent, aflat în exerciţiul misiunii sale, este neutralizat, toate se încheie cu bine, pentru că aşa cer legile comediei. Multele detalii de subiect le-am oferit ca să convingem că Soljeniţîn avea destule motive să fie înspăimântat la gândul că poliţia secretă şi mai marii zilei descifrează fără dificultate referentul textului.

Repetatele scrisori adresate lui Brejnev, apoi Consiliului Uniunii Scriitorilor Sovietici, încercau să abată atenţia de la referentul, atât de fidel trecut în realitatea ficţiunii, autorul insistând pe nonvaloarea piesei: „Nu *eu* am scris-o, ci deţinutul ce purta patru cifre de identificare în lagărul de muncă forţată", discreditarea ideologică şi artistică a lui Soljeniţîn ar fi fost un act premeditat de către rivalii şi contestatarii săi. Materia referenţială a piesei *Prizonierii*, tragedie având ca loc al acţiunii un punct operativ al temutei poliţii politice *Smerş*, în intervalul cuprins între două nopţi ale lui iulie 1945, după Victorie, prin urmare, materia referenţială a piesei este şi mai delicată decât cea oferită de prima piesă. Patruzeci de prizonieri de

război își așteaptă rândul la interogatoriu în închisoarea de tranzit care adună, prin cinica decizie a lui Stalin, nemți, italieni, polonezi care au luptat împotriva Armatei Roșii, dezertori ruși, ofițeri din fosta armată țaristă, devotați monarhiei și Rusiei, combatanți din armata lui Vlasov, marxiști care consideră că puterea sovietică are dreptul să greșească din când în când, devorându-și copii cei mai devotați, apoi oportuniști de duzină, antistaliniști revoltați de ororile stalinismului și de prigoana pornită împotriva propriului popor. Nu lipsesc scenele de interogatoriu, cu tot inventarul de procedee ale torturii psihice și fizice.

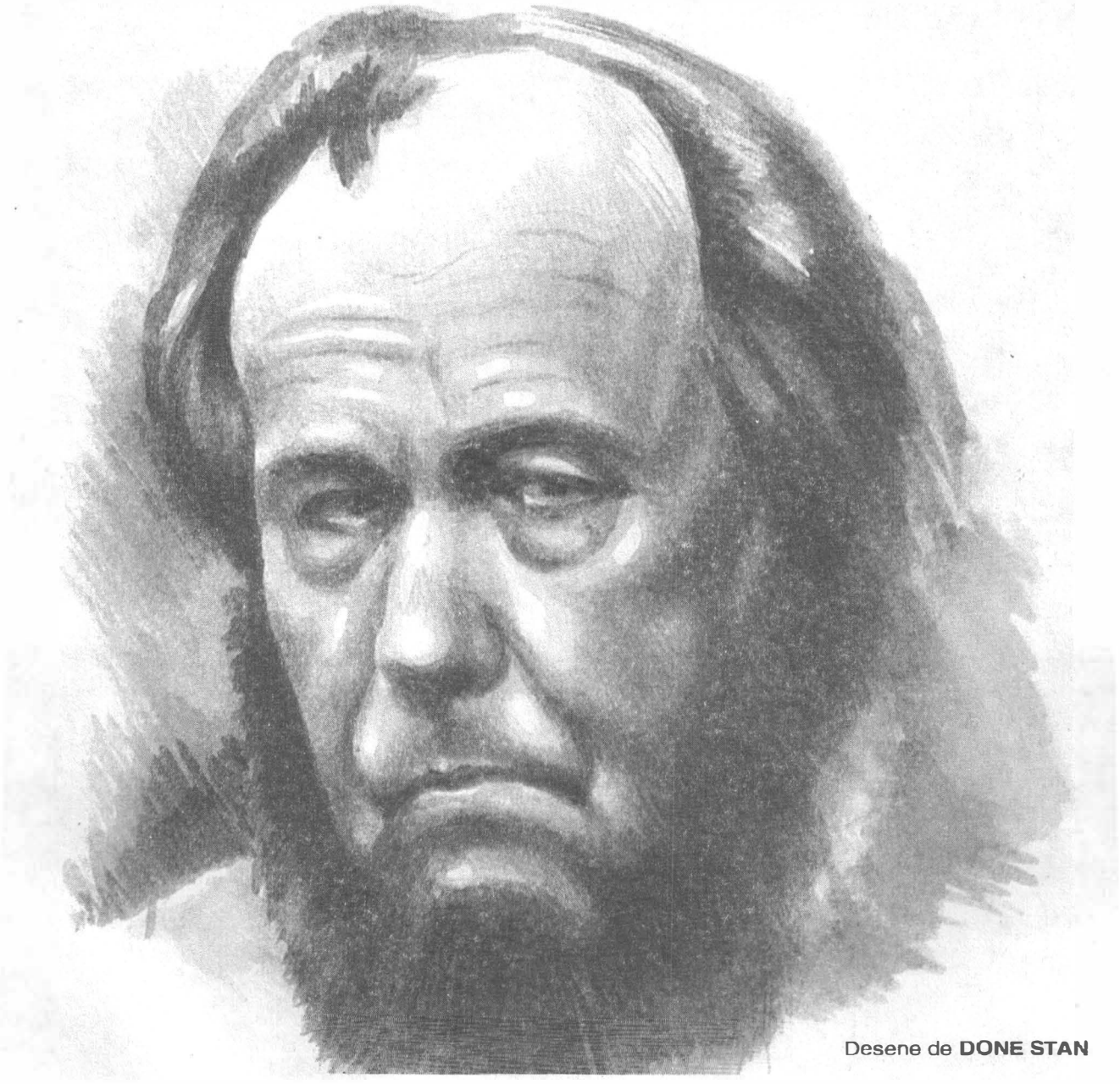
Două scene – din prea multele întâlnite în piesă – reținatenția: scena când disputele dintre marxistul Mark Rubin și opozanții săi ideologici degenerează într-o încăierare veritabilă, apoi scena antologică, unde colonelul de contrainformații care, aflat în pragul morții, îl solicită pe ofițerul credincios țarului să-i mărturisească, în ajun de execuție, secretul seninătății cu care își așteaptă moartea. Dialogul nu înclină nici o clipă balanța în favoarea celui mai bun dintre ei, argumentele se succed de o parte și de alta cu grijă pentru adevărul dialogal al fiecăruia, depășind contingentul.

Cea de-a treia piesă care încheie trilogia *Republica muncii*, reconstruiește durata lungă a istoriei din perspectiva câtorva zile petrecute de nefericiții soartei într-un lagăr de muncă, în octombrie 1945. Situația ficțională din piesa de teatru, atât de asemănătoare realității nefictive din *Arhipelagul GULAG* (ce se scrie în paralel cu piesa de teatru), pune în mișcare o lume de dezmoșteniți, unde răul ia înfățișări dintre cele mai neașteptate. Așa, de pildă, deținuții, fie ei și politici, nu sunt cu toții niște îngeri. Destui dintre ei sunt gata să facă orice compromis pentru a scăpa cu zile. Victimele sunt, în primul rând, femeile, ținta abuzurilor de tot felul (în prima piesă, la inventarul abuzurilor săvârșite de ocupanții sovietici nu erau trecute cu vederea nici violurile), dar primejdia cea mai mare o reprezintă pentru deținuți expedierea într-un loc și mai sălbatic, în tundră ori printre ghețurile veșnice. Drama așa se și încheie: după un spectacol de amatori, toți actorii-deținuți, îndelung aplaudați de paznicii lagărului, vor lua drumul fără întoarcere, probabil, al lagărului nordic.

Sugestia de concentrare temporală, cronotopică, așa cum apare ea în trilogia dramatică, o va exersa autorul în romanul-frescă *Roata roșie*. Situații, personaje circulă, ca și motivele de subiect, de la o scriere la alta, atestând unitatea de stil a întregului creației lui Soljeniț în. Bătrânul Vorotânțev din *Prizonierii* îl anticipează pe Vorotânțev din *Roata roșie*, Nerjin reapare în *Republica muncii*, în timp ce dramaturgul lucrează de zor la romanul său, *Primul cerc*. Motivul istoriei care, o dată pornită, nu mai poate da înapoi, anticipează fatalitatea istorică subsumată simbolului *roata roșie*.

Piesele din trilogie rezistă unei lecturi oricât de exigente și prin uimitoarea teatralitate a indicațiilor scenice. Un simț teatral fără cusur îi dictează autorului efecte de lumină inedite. Până și oglinda servind drept masă de ospăț învingătorilor aruncă spre candelabrul teatrului și spre reflectoarele din fosă și de pe lateralele scenei sclipiri de o teatralitate bine studiată. Cât despre piesa ce urma a fi reprezentată de Teatrul „Sovremennik" dramaturgul construiește un plan al montării de mare efect: tot parterul, fosa, lojile laterale vor fi ocupate de sârmă ghimpată, de gheretele de pază ale gardienilor. Spectatorii vor fi alungați cu baioneta spre foaier... Ce fel de lagăr să fie acesta? – se va fi întrebat un spectator naiv nimerit la teatru în timpul repetițiilor care nu au ajuns spectacol. Să fie un lagăr nemțesc? Întrebare fără răspuns. Prizonierii, fie ei deocamdată învingătorii Germaniei între două pahare de vorbă nu fac economie la cuvintele de ocară, nu numai la adresa lui Hitler, căruia nu i se iartă mai ales admirația pentru Stalin, mustăciosul de la Kremlin, omologul său întru făptuirea răului. Nici Roosevelt și nici Churchill nu scapă fără pitorești apelative, pentru ticăloșia

de a-i fi dat lui Stalin, fără nici o împotrivire, cu laşă voinţă de complicitate, milioane de prizonieri care ceruseră protecţia aliaţilor, dureroasă raritate, asupra căreia Soljeniţîn va reveni în *Arhipelagul GULAG*. Adevărul de viaţă, mai viu şi mai acut decât orgoliile de mare naţiune estompează impresia stânjenitoare de insuficientă stăpânire a tehnicii dramatice. Piesele nu pot fi reprezentate scenic pentru că suferă de o lungime excesivă, iar lista de personaje înregistrează patruzeci şi chiar cincizeci de protagonişti, nemaivorbind de figuraţie. Nu toate personajele au un rol actanţial bine definit, cum ar spune semioticienii teatrului. Destule apariţii sunt doar umbre pe pânza vremii evocate. Şi totuşi, şi totuşi trilogia respiră o prospeţime şi o îndrăzneală a realismului crud şi neiertător pe care nimeni până la Soljeniţîn n-a adus-o pe scenă. Patosul adevărului rostit cu glas tare, fără milă ori ocolişuri face cât o întreagă dramaturgie.



Desene de **DONE STAN**

Silvia Ghelan

„Eu știu că mi-am iubit personajele"

Oana Cristea Grigorescu: Pentru că teatrul se inspiră din viață și ne-o întoarce îmbogățită, îmi pare firesc să începem dialogul nostru de la spațiul acesta atât de intim: casa dumneavoastră. Mă surprinde că nu suntem înconjurați de fotografii, amintiri de scenă păstrate din bogata dumneavoastră viață. De ce această austeritate? Putem înțelege de aici că prezentul e primordial în ordinea trăirii?

Silvia Ghelan: Nu am amestecat viața de scenă cu cea de acasă. Aici mi-am găsit liniștea. Nu mi-am contemplat fotografiile, cronicile, am privit dincolo de fereastră în Grădina Botanică, mi-am încărcat sufletul cu frumusețea anotimpurilor, m-am trezit în concertul neasemuit al păsărilor. În ultimii ani însă ne-au invadat ciorile. Croncănitul lor mă sperie, mă neliniștește.

Nu trăiesc din amintiri, mă preocupă prezentul și mi-e frică de viitor. Am trăit și trăiesc din credința că viața de scenă nu trebuie să fie umbrită de conduita mea de om.

O.C.G.: Înainte de a ne afla astăzi la dumneavoastră acasă, aseară ne-am întâlnit la teatru. S-a jucat pe scena Naționalului clujean *O noapte furtunoasă*, spectacolul Teatrului Odeon în regia lui Mihai Măniuțiu. Sala a fost arhiplină. Dumneavoastră ați cunoscut multe asemenea săli, dar altfel, pe scenă fiind, Teatrul Național din Cluj a trăit momente de neuitat în cei 50 de ani pe care i-ați dedicat. Ați susținut pe scena naționalului clujean o serie de mari roluri. Cum ați trăit cei 50 de ani de scenă, ce a însemnat *Visul* și *Caligula*, *Ifigenia în Aulis* și *Trei surori*?

S.G.: Vreau să spun întâi ce am simțit aseară. A fost o mare bucurie, dar și o durere. Mi-am adus aminte cum am jucat decenii cu asemenea săli pline. Mă doare că anumiți tineri din teatru spun că ei nu joacă pentru public. Cunosc chiar regizori care o spun. Se iubesc doar pe ei, joacă doar pentru ei. Aseară o galerie de mari actori zbura pe scenă la aplauze, de bucurie. Aplauzele publicului sunt cea mai mare răsplată. Mă întrebam ce aștept eu de la un spectacol. Aș vrea să simt cum simțeam altădată fiorul, când intram într-o sală de spectacole. Fior pe care eu îl simt atunci când intru într-o catedrală *goală*. Acel fior face ca spectacolul, ca jocul actorilor să mă urmărească mult timp după aceea. Asta doresc, asta aștept și am avut norocul să văd mari spectacole, mari actori. Vorbesc nu numai de cele în care am jucat eu, ci și bucuria pe care am avut-o ca spectator. Din păcate turneele, astăzi, nu mai sunt posibile ca altădată. La Cluj veneau teatrele din București cu cele mai mari spectacole. Era o sărbătoare pentru ele, pentru noi, pentru public. Nu cred că publicul nu mai este interesat de teatru. Am stat de vorbă cu mulți oameni, chiar și cu aceia pentru care prețul acelui amărât de bilet contează. Ei ar veni la teatru, dar depinde ce le oferi.

O.C.G.: Ce aşteaptă actorul de la regizor? Care e condiţia pentru a avea încredere în regizor?
S.G.: În primul rând să ştiu, să simt că ştie ce vrea. Pe urmă să-mi acorde încredere, pentru că eu nu consider actorul numai interpret. Are dreptul, are datoria să participe la crearea rolului. Nu ştiu care e momentul creaţiei. Ştiu doar momentul care mă ajută pe mine să mă desprind de Silvia Ghelan. E momentul când îmbrac costumul. Până atunci acumulez. De altfel, de la prima citire a textului eu încerc să-mi imaginez cum e îmbrăcată, cum umblă, cum vorbeşte eroina. Am nevoie să-mi creez această imagine a personajului. Nu numai din timiditate, pentru că, recunosc, sunt o timidă, dar şi pentru că fiecare rol l-am abordat greu. Nimic nu mi-a fost uşor. Sunt actori care de la prima lectură se acomodează cu rolul, li se potriveşte ca o mănuşă. Eu mă apropii cu sfială, cu grijă. Până nu pricep, până nu trec prin sufletul meu toate stările personajului, textul acela îl privesc ca pe o fiinţă căreia eu trebuie să-i dau viaţă.
O.C.G.: Teatrologul Iustin Ceuca, în monografia pe care v-o dedică, afirma şi observa că aveţi o relaţie specială cu rochia, cu costumul, cu ceea ce înseamnă „haina" personajului.
S.G.: Nu ştiu exact ce a înţeles el. Ce ştiu eu e că am dorit ca şi prin costum să ajung la definirea personajului. Nu am dorit niciodată să fiu mai frumoasă sau mai elegantă decât o cerea personajul şi nu m-a preocupat exteriorul decât măsura în care personajul avea nevoie de asta.
O.C.G.: S-a întâmplat ca un costum nepotrivit să scadă puterea şi viaţa personajului?
S.G.: Categoric da. Chiar dacă materialul, culoarea, erau pentru personaj, dacă acea rochie mă stingherea, trebuia să fac un efort în plus ca să mă pot concentra. Câtă nevoie avem de climat! Eu intru în cabină cu două ore înainte de spectacol. Aşa simt eu nevoia. Dar pentru mine contează şi felul cum intră cabiniera, felul în care mi se oferă un costum, felul cum mi se adresează o vorbă. Am nevoie de acest climat înainte de a intra în scenă. Nu mai vorbesc de faptul că atunci când te pregăteşti de spectacol şi ştii că toată sala e vândută, nu mai poţi sta nici pe scaun de bucurie.
O.C.G.: Ceea ce se întâmplă zi de zi în viaţa actorului influenţează personajul, procesul creaţiei lui? Atâtea personaje feminine tragice şi dramatice pe care le-aţi interpretat într-o notă modernă s-au hrănit şi din ceea ce aţi trăit?
S.G.: Eu nu ştiu ce e aceea „modern". Eu ştiu că mi-am iubit personajele. Le numesc *femeile* mele. Le-am iubit, altfel nu le-aş fi putut da viaţă. Am avut un mare noroc, am avut parte de roluri extraordinare. Mi s-a pus adeseri întrebarea de ce nu m-am dus la Bucureşti sau dacă mi-ar fi plăcut să joc la Bucureşti. Hotărât nu! În primul rând pentru că iubesc Clujul, apoi pentru că eram legată de familie. Mi-am iubit părinţii, fraţii, nu m-aş fi desprins de ei. Nu e mai puţin adevărat că nici nu am fost chemată, nici nu am avut vreo ofertă. Întreb şi mă întreb: în Bucureşti aş fi jucat atâtea fantastice roluri? Dacă citeşti monografia – acum recitind-o mi-am revăzut viaţa – fiecare rol pe care l-am jucat eu aici l-a jucat o altă actriţă în Bucureşti. Aş fi avut norocul să am parte de atâtea asemenea rolurl? Nu. N-am ce regreta.
O.C.G.: Aţi avut parte de mai multe roluri în piesele lui Cehov, sfârşind cu fenomenalul spectacol *Livada de vişini* în regia lui Harag la Teatrul Naţional din Târgu Mureş.

S.G.: ...De mult, *Iubirile lui Platonov*. Pe urmă, am jucat în spectacolul lui Vlad Mugur la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, *Trei surori*, rolul Olga. Poate mă întrebi cum am vorbit? În limba maghiară. Vlad m-a chemat şi a dorit să joc, ştiind că eu sunt născută aici şi vorbesc limba maghiară de copilă. Pe vremea mea ne jucam împreună. Noi vorbeam ungureşte, ei vorbeau româneşte, la şcoală nu eram separaţi. Surpriza mea a venit când am înţeles că deşi scriam şi citeam în maghiară, nu stăpâneam limba literară. Dacă repetiţia era fixată la o oră, cu două ore înainte mă duceam la teatru şi învăţam să pronunţ corect. A fost o experienţă şi un spectacol superb, cu o galerie de actori nemaipomeniţi de la Teatrul Maghiar. Pe urmă am avut marea şansă să mă întâlnesc cu minunatul, cu regretatul Gyury Harag de la Târgu Mureş.

O.C.G.: Întâlnirea a fost prilejuită de o experienţă de viaţă mai puţin plăcută. Aceea din 1985, când Teatrul Naţional din Cluj s-a gândit să se dispenseze de actorii săi care i-au făcut gloria. Aţi fost scoasă la pensie, cu alte cuvinte.

S.G.: Da, a fost dureroasă plecarea. Am câştigat însă mica mea participare la spectacolul lui Harag. Am văzut multe *Livezi*... şi poate voi mai vedea, dar acela a fost un spectacol uluitor, tulburător, n-am să-l uit câte zile voi avea. Harag era nu numai regizor, ci şi un actor desăvârşit. Îi plăcea să interpreteze personajele. De la prima lectură ne-a jucat câteva scene, încât din pornire vedeai întreg spectacolul.

...Legat de tineretul din teatre, actori. Eu ştiu că noi când am intrat în teatru tremuram când o actriţă ne chema în cabina ei. Stăteam seară de seară şi-i urmăream cum joacă. Nemaivorbind că după ce au trecut anii şi am avut norocul să joc roluri principale, nu exista să refuz o figuraţie. Duminica jucam *Scufiţa Roşie*, marţi *Wanda* în *Gaiţele* şi joi făceam figuraţie într-un spectacol istoric. Nu numai că mergeam seară de seară la teatru, ci şi la operă.

O.G.C.: Ce era opera pentru actor?

S.G.: Îi invidiam la vremea aceea. Spuneam, Doamne, muzica te ajută, te introduce în atmosferă, pe când noi, în teatru, trebuie singuri să creăm atmosfera. Mă doare aroganţa agresivă, suficienţa. Sigur că trebuie să avem încredere în noi, dar eu aştept încrederea din partea regizorului, a partenerului, a publicului. Dar suficienţa... să te crezi după un rol, două, piatra grea a teatrului? Aceştia nu vor ajunge niciodată adevăraţi actori. Dacă din primii ani de teatru nu mai ai îndoieli, nu mai ai nelinişti, te consideri mare, ai terminat.

O.C.G.: Nu mi-aţi spus nimic despre un spectacol care e pagină de istorie: *Ifigenia în Aulis*.

S.G.: Întâlnirea cu Vlad Mugur a avut un rol hotărâtor în destinul meu artistic şi al Naţionalului clujean. Excepţionalele, superbele spectacole, *Ifigenia în Aulis*, *Caligula*, *Visul*... vor rămâne în istoria teatrului o culme. Eu am mai spus. A fost marea mea întâlnire cu Vlad Mugur, dar şi înainte şi după plecarea lui de la Teatrul Naţional din Cluj m-am întâlnit cu roluri extraordinare. *Ifigenia*, tot spectacolul, a fost dumnezeiesc. Am avut însă roluri la care de la prima lectură spuneam: de ce trebuie să mă mai duc acasă, să mănânc şi să dorm. De ce nu stau acolo?...

O.C.G.: Să înţelegem că doamna Silvia Ghelan nu face ierarhii în roluri. Le iubeşte pe toate?
S.G.: Nu fac ierarhii. Categoric. Sigur că mi-au rămas în suflet rolurile care mi-au reuşit. Nu am fost scutită nici de eşecuri. Nu ştiu dacă eşecurile au rolul lor sau nu, dar am lipsa de modestie să spun că vina nu mi-a aparţinut în totalitate. Din fericire pentru mine, în cei 50 de ani au fost foarte rare cazurile când nu am putut comunica cu regizorul. Când nu numai că nu a avut încredere în mine, mi s-a întâmplat chiar să simt o ostilitate din partea lui. În această profesie nu te poţi salva singur.
O.C.G.: Aţi spus o vorbă mare. Nu te poţi salva singur. Îmi spuneaţi la început că, privind pe fereastră în Grădina Botanică, vedeţi cum ne-au invadat ciorile. Cu toţii ştim că vorbim acum în 1999 despre o societate care ne contrariază şi ne lasă fără replică.
S.G.: Eu nu ştiu... nu ştiu ce înseamnă fericirea. Dar ştiu că în '89 am simţit poate întâia oară în viaţa mea că sunt fericită. Atât de fericită că o săptămână, sau nu mai ştiu cât, n-am mâncat, numai am plâns, am băut cafea, am fumat şi m-am uitat la televizor. Am aşa de puţin contact cu societatea... Nu sunt eu prima care mi-am pierdut prietenii, ai auzit-o de multe ori în ultimii ani. Şi nu pentru că aş avea opţiuni politice. Mă feresc. Dar m-am însingurat. Erau oameni în casa cărora intrai, unde discutai de cărţi, de muzică; era o bucurie reciprocă să te întâlneşti. Şi pe urmă... Am să spun vorbe grele acum. Aşa cum după inundaţii rămâne tot ce e urât, probabil că în om există şi frumosul şi urâtul şi binele şi răul. De ce eliberându-ne de atâta amar şi durere îndurată a ieşit din noi urâtul?
O.C.G.: În ultimii ani aţi revenit pe scena Teatrului Naţional din Cluj. Jucaţi în trei spectacole, doar trei, roluri care pentru noi cei care nu v-am văzut în rolurile tinereţii, ne-au oferit şansa întâlnirii cu arta dumneavoastră. Cum priviţi aceste spectacole?
S.G.: Mă doare atitudinea tinerilor, pentru că acum se vorbeşte despre reforme în teatru, despre noi grile de salarizare. Am ajuns până acolo încât tinerii să spună: „Ce mai caută ăştia în teatru?". Păi „ăştia" au scris pagini de istorie a acestui teatru. Să aştepte. Să facă. O tânără poate juca rolul unei mame? Eu spun că nu. Şi eu mai spun că în teatru nu există vârstă. Atâta timp cât Dumnezeu ţi-a dat şi ţi-a mai păstrat încă mintea şi puterea de a face. Eu singură m-aş retrage în momentul în care mi-aş da seama că nu am ce căuta pe scenă. M-aş retrage.
O.C.G.: Totuşi, asta nu este o meserie din care să ieşi la pensie.
S.G.: La modul ideal. Astăzi, nu!, cine a ajuns la vârsta pensionării să plece pentru că atunci celorlalţi le cresc salariile. Ce trist! Ce dureros! O trăiesc în colectivului Naţionalului clujean şi nu mă sfiesc să o spun. Tinerii sunt revoltaţi că mai suntem trei, patru, cinci care am dus 50 de ani acest teatru şi care mai avem ceva de spus. Sunt revoltaţi că nu suntem scoşi de pe statele de plată, ca lor să le poată creşte salariile.
O.C.G.: De ce continuaţi să mergeţi la teatru? Vă văd de două, trei, cinci ori la acelaşi spectacol. Urmăriţi ceea ce fac colegii dumneavoastră. Daţi dovadă de tinereţea care altora le lipseşte în multe privinţe.

S.G.: Nici nu mă mai duc cum mergeam. Din păcate, o viață întreagă nu mi-a fost frică să umblu singură pe stradă. Și iarăși, eu știu?, din păcate mai mult am umblat singură. Altădată, spectacolele durau trei, patru ore, veneam la unsprezece seara acasă și nu mi-a fost niciodată frică. Pe stradă țiganii măturau, mașinile spălau străzile, orașul era luminat, nu erau gropi, n-aveam motive de teamă. Am avut de câteva ori seara târziu, în ultimii ani, întâlniri amuzante, altele nu prea. Țin minte, veneam de la un spectacol prin centru, strada era pustie. Trei tineri veneau din față, clătinat. Mie mi-a fost jenă să trec pe carosabil. Ei s-au apropiat cu gând să mă înconjoare. Unul care de-abia își mișca limba în gură spune: „Nu mă..., nu... pe doamna nu!". Îmi zic în gând: Uite, domnule, ăsta a fost măcar o dată la teatru.

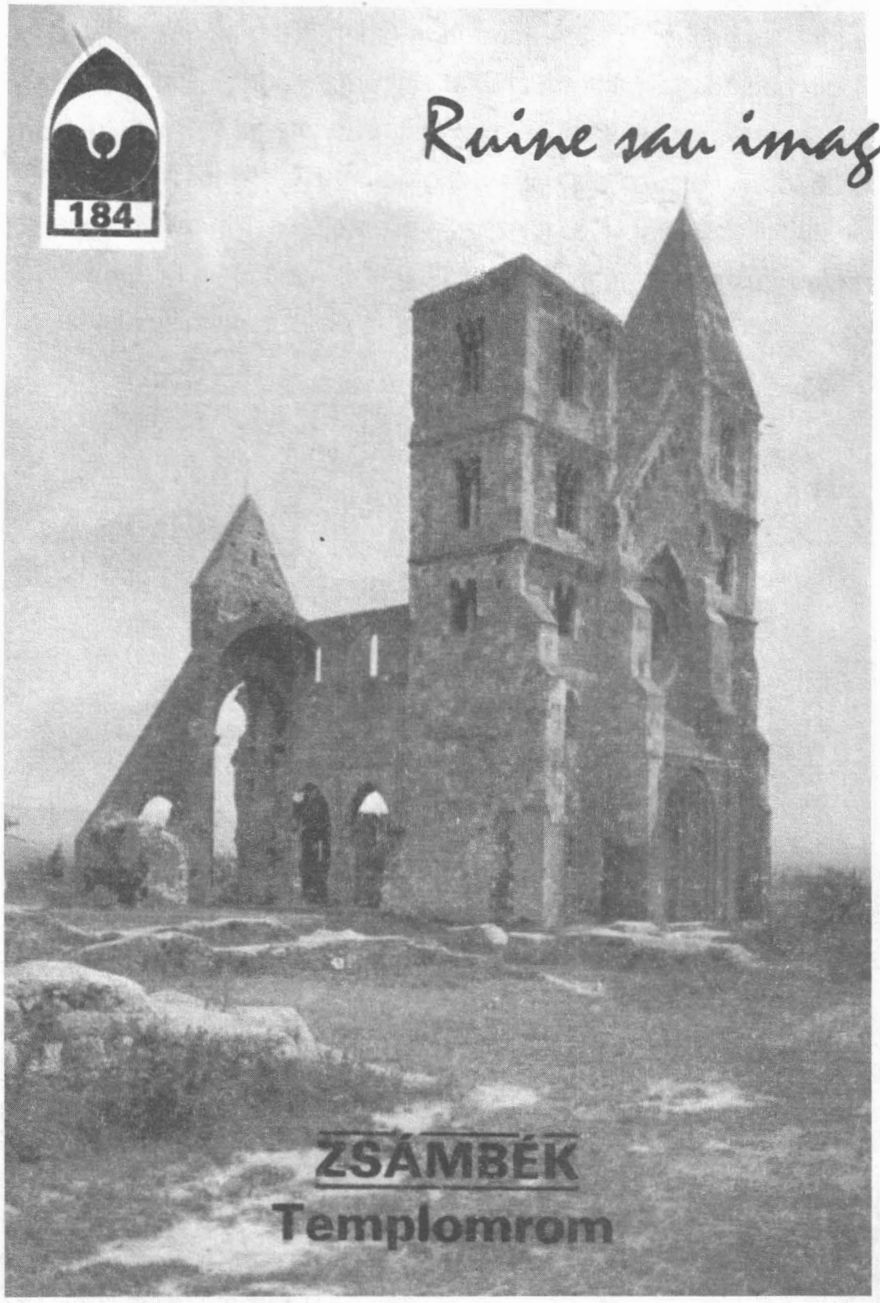
O.C.G.: Au mai fost însă și alți oameni la teatru. Îmi povesteați despre întâlniri pe stradă. Oameni care vă recunosc, vă opresc și doresc să vă salute. Să vă spună doar: Bună ziua, doamnă Silvia Ghelan.

S.G.: Cu ani în urmă, după premieră oamenii te opreau și te felicitau. Acum nu mai aud acest cuvânt, ci „vă mulțumim", „sunteți sănătoasă?", „Dumnezeu să vă ocrotească sănătatea, să ne mai dăruiți..." Ce răsplată mai mare avem noi actorii? Poți să primești o sută de premii, nimic nu va egala cu ceea ce-ți dă publicul.

Oana Cristea Grigorescu

Oana BORŞ

Ruine sau imaginea suferinţei

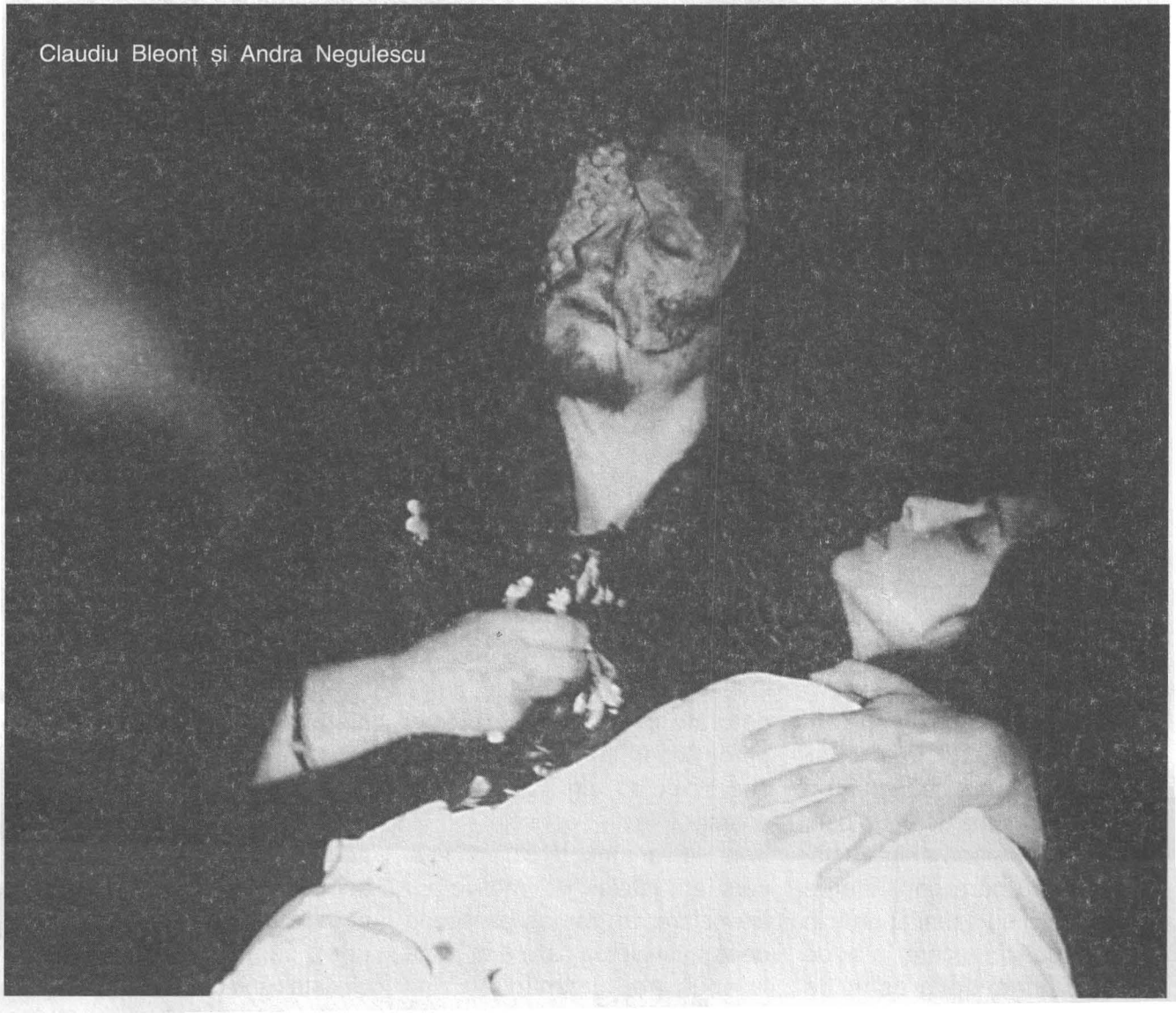


În fiecare vară, prezenţa teatrului românesc se face simţită la Festivalul de Teatru de la Zsámbek, Ungaria. Nu este vorba de turneul unor spectacole existente, ci de realizarea unor producţii teatrale, în direcţia de scenă a regizoarei Beatrice Bleonţ. Particularitatea acestui proiect, ce a debutat acum cinci ani, constă în faptul că trupa este compusă din actori români şi maghiari ce joacă împreună în limba gazdelor şi că spaţiul de joc este neconvenţional – ruinele unei catedrale gotice din secolul al XIII-lea. Un astfel de spaţiu deschis îşi impune propriile legi: o relaţie specială între actor şi publicul său şi un anume repertoriu. Prezenţa regizoarei române s-a fructificat până acum în spectacolele *Maestrul şi Margareta* de Bulgakov, *Impresii din teatrul antic* după *Orestia* şi *Troienele*, *Nunta* de A.P. Cehov şi *Răpirea sabinelor* de Andreev, *Visul unei nopţi de vară* de William Shakespeare.

Propunerea din această vară (o adaptare după romanul *Cocoşatul de la Notre-Dame* de Victor Hugo) are forţa şi energia de a duce la public esenţa unei poveşti romantice. Cuvântul se îmbină cu muzica, iar dansul, ritmul devin caracterizante pentru stările eroilor. De altfel, existenţa personajelor în acest spaţiu pare firească. Catedrala din fundal rimează cu datele naraţiunii. Zidul său sfărâmat poate fi receptat ca oglindă a fiecărui destin, la fiecare personaj cu altă cheie. Pentru *Quasimodo* (Claudiu Bleonţ) este imaginea reflectată

a suferinței, a încrederii și a neîmplinirii, pentru *Frolo* (Bán János) – spațiul tenebros al propriilor dorințe, pentru *Esmeralda* (Andra Negulescu) – ruinele iubirii. Dar nu numai destine individuale, ci și întreaga societate poate privi la sine, la falsitatea și goliciunea sa, la legile sale nedrepte și, mai ales, desconsiderarea umanului.

Imaginea finală – proiecția unui sfânt pe pereții catedralei – lasă totuși o speranță. Ni se propune o altă lume, a binelui și a iubirii de aproape, o lume în care viețile nu mai sunt guvernate de suferință. Rămâne doar să ne-o asumăm.



Claudiu Bleonț și Andra Negulescu

Festivalul din Zsámbek–Ungaria – *Notre-Dame de Paris* după Victor Hugo. Regia și adaptarea scenică: Beatrice Bleonț. Costume: Doina Levintza. Decor: Horațiu Mihaiu. Coregrafia și ilustrația muzicală: Beatrice Bleonț. Cu: Bán János, Claudiu Bleonț, Andra Negulescu, Spolarics Andrea, Schneider Zoltan, Fekete Ernö, Major Melinda, Alexandru Georgescu, Maria Teslaru, George Călin, Takátsy Péter, Támasi Zoltan, Balla Eszter, Jantrer Emese, Ileana Olteanu, Mihaela Dumitru, Ioana Gajdo, Doru Pancea, Florin Nan, Răzvan Grigorescu, Horváth Zita, Koleszar Bazil Peter, Lugosi György, Alina Constantin, Major Melinda. Voce: Derzsi János.

SPECTACOLE

Elisabeta POP

Petre Panait în „Jurnalul unui nebun"

Poate că n-ar fi lipsit de interes să consemnăm, eventual pentru cititorul tânăr şi mai grăbit, câteva date despre destinul acestui text în România. În anul 1845, când încă mai trăia Gogol (a murit, la numai 49 de ani, în 1852) şi-a văzut primele texte traduse în limba franceză (*Însemnările unui nebun*, *Taras Bulba*, *Caleaşca*, *Moşierii de altădată*) datorită lui Louis Viardot, ajutat, se pare, substanţial de Turgheniev. În România, la doar opt ani după moartea lui Gogol, în 1860, în „Foiţa de istorie şi literatură" din Iaşi (al cărei redactor şef era Bogdan Petriceicu Hasdeu) apărea un fragment, de fapt, am putea spune chiar un fragmenţel din *Scrisorile unui nebun*, într-o traducere semnată de D. Holban, era destul de slabă şi inexactă, motiv pentru care continuarea anunţată nici nu a mai apărut. În 1899, o nouă traducere, la fel de plată şi plină de greşeli de înţelegere a textului original (semnată B. Marian), purta titlul inexact şi el de *Memoriile unui nebun*. În 1911 apărea o traducere bună a lui Dr. I. Duscian: *Însemnările unui nebun*, volum ce avea să se retipărească în anul 1925 şi să se vândă foarte bine. Dar cea mai bună traducere, care se joacă şi azi, este cea a lui Eusebiu Camilar, apărută în 1945: exactă, corectă, viguroasă, literară.

Anca Bradu şi-a făcut un text potrivit cu viziunea sa regizorală. Spectacolul se joacă fără pauză (dar şi fără sufler) şi are o durată de o oră şi 40 de minute.

În anul premierei (1995) el s-a jucat aproape la fel; reluarea de acum nu mai aduce orchestra pe scenă. În marginea spaţiului lacustru (fascinant, de altfel) o orchestră dirijată de Florian Chelu interpreta bucăţi originale datorate dirijorului interpret şi părea coborâtă din secolul trecut sau, de ce nu, din visele sau din coşmarurile lui Poprişcin.

În noua variantă, la care s-a recurs, am înţeles, din motive pur financiare, au rămas pe scenă doar stativele pe care ard, până la epuizare, lumânări. Muzica spectacolului este, în cea mai mare parte bine aleasă (probabil selecţia îi aparţine regizoarei, n-am de unde să ştiu, afişele şi programele, tot din spirit de economie, sunt cele de acum patru ani), contribuind în mod sigur la intensificarea stării emoţionale a personajului.

Se joacă cu publicul pe scenă. În mijlocul ei, un bazin cu apă, iar în mijlocul bazinului o insuliţă izolată pe care „locuieşte" Poprişcin. *Apa* semnifică poate o lume plină de capcane şi dificultăţi în care, din când, în când se aruncă Poprişcin, inconştient, ca toţi... nebunii. Dar nebunia lui e una specială, amestec de sărăcie, neputinţă a funcţionarului mărunt, umil, veşnic dispreţuit şi hăituit.

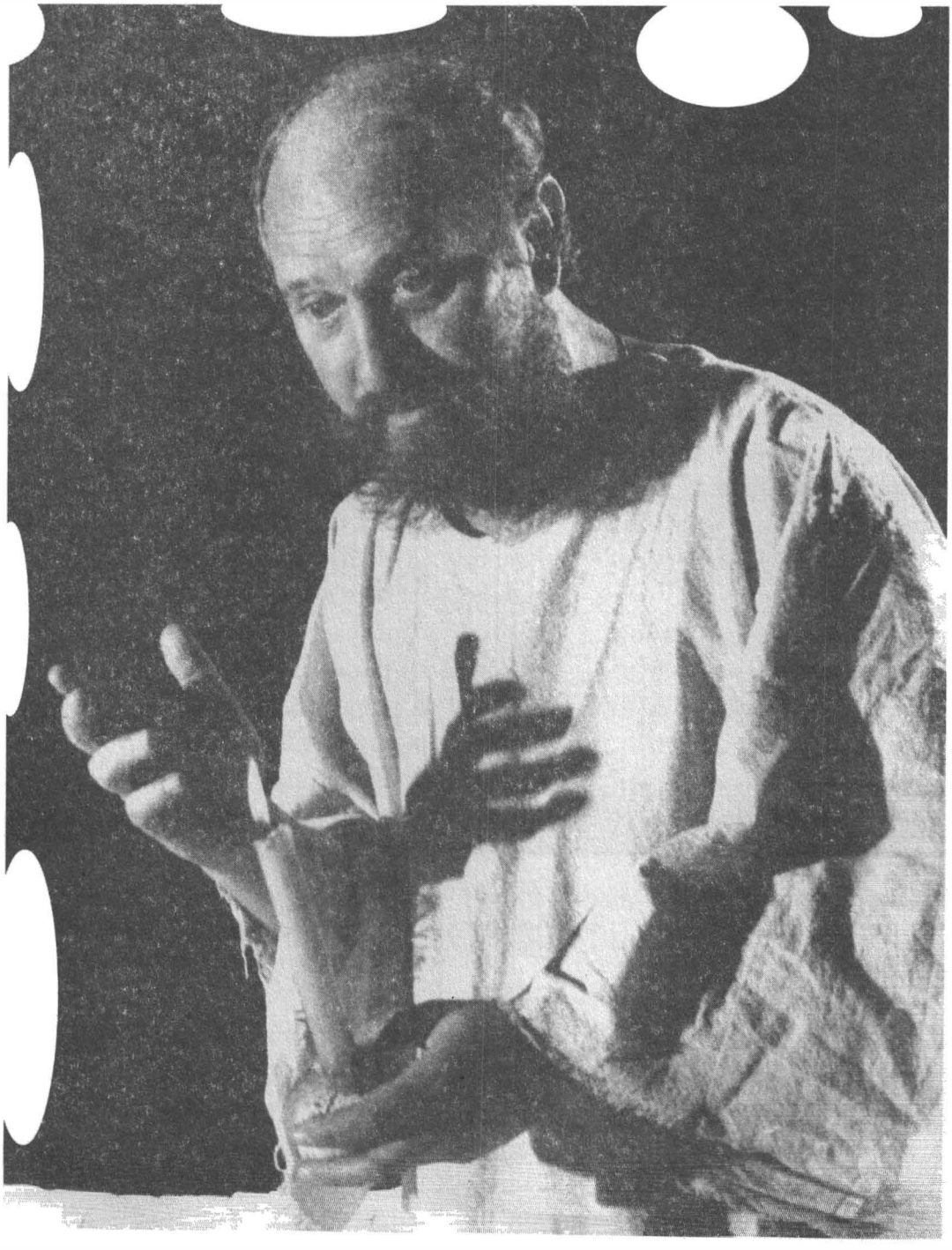
Opţiunea lui Petre Panait pentru acest text celebru a fost inspirată. Chipul lui (bărbos, chel, cu ochi continuu miraţi, albaştri, foarte potrivită cu personajul), încă n-ar fi fost suficient pentru a te convinge că Poprişcin îi este aproape de inimă. Sumarele elemente de mobilier şi recuzita aleasă cu maximă grijă şi inspiraţie (o pâine, nişte picioroange, tacâmurile modeste legate cu sfoară, ca şi blidele de metal ieftin, un cearşaf alb imens, un pat care devine şi tronul Spaniei) sunt folosite cu un admirabil firesc. Glasul său este perfect dozat, se aude când un urlet, când o şoaptă, şuşoteli ciudate când cu Dumnezeu, când cu diavolul însuşi. Poprişcin al său nu e un nebun, ci un om normal care înnebuneşte treptat, până când ajunge să noteze în „Jurnalul" său: 42 a lunii...

Unii spectatori au încercat să zâmbească sau chiar să râdă,

nebănuind încotro se îndreaptă personajul tot mai agitat, dar, spre final feţele zâmbitoare au împietrit, lăsând să li se citească doar amărăciunea şi o imensă tristeţe. Poate chiar indignare. Omul din faţa lor, aparent ca noi toţi a scăpat din hăţurile destinului şi a căzut, iată, în capcana Lumii nemiloase în care „nu-i loc şi pentru el...". Aşa se topeşte parcă, precum Fiul-Crist, la pieptul unei blânde şi nevăzute mame, cerşind, cu glasul stins, milă şi iertare.

Publicul rămâne mut de emoţie şi se lasă tăcerea. După care urmează binemeritatele aplauze, minute în şir.

Este cel mai frumos spectacol al acestei stagiuni.



Teatrul din Oradea – *Jurnalul unui nebun* de N. Gogol. Regia: Anca Bradu. Scenografia: Vioara Bara. Cu: Petre Panait. Reluare din stagiunea 1995–1996.

Mircea GHIȚULESCU

Minifestival de marionete la Târgu Mureș

Aniversarea semicentenarului s-a transformat, la Teatrul Ariel din Târgu Mureș într-un minifestival de marionete sau mai curând, de teatru alternativ (cum le place unora să spună) dată fiind diversitatea de stiluri. Un minifestival ce se adaugă mai vechilor reuniuni de la Arad, Bacău, Botoșani, Constanța, și mai consecvent, Galați. De necrezut, aici, risipa de inteligență, imaginație și artă pentru vremuri în care răspunsul stereotip la orice inițiativă este: „nu sunt bani". De unde vin banii când „nu sunt bani" este, poate, un secret românesc. Așa că, în plină sărăcie, teatrul de marionete din România este foarte expansiv, deși un marionetist nu cred să câștige un milion pe lună. Dar un teatru sărac bazat pe austeritate și fantezie și nu pe devize de sute de milioane, ca în teatrul dramatic, teatrul de animație s-ar putea să aibă un viitor. Am fost răsfățați câteva zile (18–20 iunie) în românește și ungurește, cu câteva spectacole ce nu se uită ușor. Horațiu Mihaiu, recentă achiziție a teatrului, a venit cu o alternativă la „teatrul alternativ" evadând dintre marionete pentru pantomima cu picioare. Idee ingenioasă (nu știm dacă în premieră absolută): decupate într-un chenar dreptunghiular, pe toată deschiderea scenei, jucau numai picioarele actorilor de la genunchi în jos. Acest tip de sinecdocă (întregul exprimat prin fragment), presupune un anume elitism care ne dă iluzia că suntem deștepți ghicind întregul, dar oferă și o incitantă perspectivă de jos în sus asupra omului. *Făt-Frumos din lacrimă* de Radu Macrinici, după Eminescu (o vreme textul a circulat cu titlul mai detașat *Prințul din lacrimă*), nu ni se pare deloc o „impietate". Dimpotrivă, faptul că bravul autor al piesei *Țara mea* „se amestecă" în textul eminescian dovedește că interesul pentru Eminescu este atât de intens încât vrea să se încorporeze, mai ales, că totul este foarte bine scris. Dar Anca-Maria Colțeanu, autoarea spectacolului, a pariat pe actori-copii și a pierdut pariul. Nici regretatul Pal Antal (o mare pierdere pentru marionetele mureșene) nu l-a cruțat pe Marlowe/Goethe. În *Faust*-ul său a păstrat din tentația erotică nesfârșită, parodiată, însă cu umor irezistibil. Între altele, Faust este ispitit de Mephisto cu nuduri celebre din pictura universală.

Dacă în *Făt-Frumos din lacrimă* al Ancăi-Maria Colțeanu era, pe undeva, „lacrima", dar lipsea Făt-Frumos, în spectacolul lui Cristian Pepino cu absolvenții secției de marionete de la București, am văzut un *Făt-Frumos* belicos din care lipsea lacrima. Dar maestrul este printre cei ce nu mai pot greși, iar imaginile din spectacolul său, chiar dacă autonome, au stârnit ropote de aplauze.

Două trupe din Ungaria au preferat formula *one man show*. Actorul britanic Alexis Latham, angajat al Teatrului „Colibri" (din Budapesta) a jucat drama nefericitului dramaturg Kevin Previn (un Koltes scoțian care a murit de Sida) acompaniat de un manechin, cu care nu făcea corp comun. Un fost clujean, Farkas Atilla, a interpretat pentru Teatrul „Harlequin" o poveste nostimă folosind în acest scop doar degetul arătător. În final, Valentin Loz ne-a oferit, după miezul nopții, o *Scrumbie afumată* pe un scenariu în colaborare cu Cornel Udrea, un bun spectacol de cabaret care trebuie să-și găsească undeva cabaretul.

S-a lansat monografia jubiliară a teatrului alcătuită, neconformist de Anca Rotescu pentru secția română și, riguros, de Nagy Miklos Kund pentru secția maghiară. Un volum de lux, ca și primul număr al revistei „UltimaT" editat de incisiva Fundație Dramafest al cărei ferment este Alina Nelega Cadariu.

Codrina Diana TOMOV

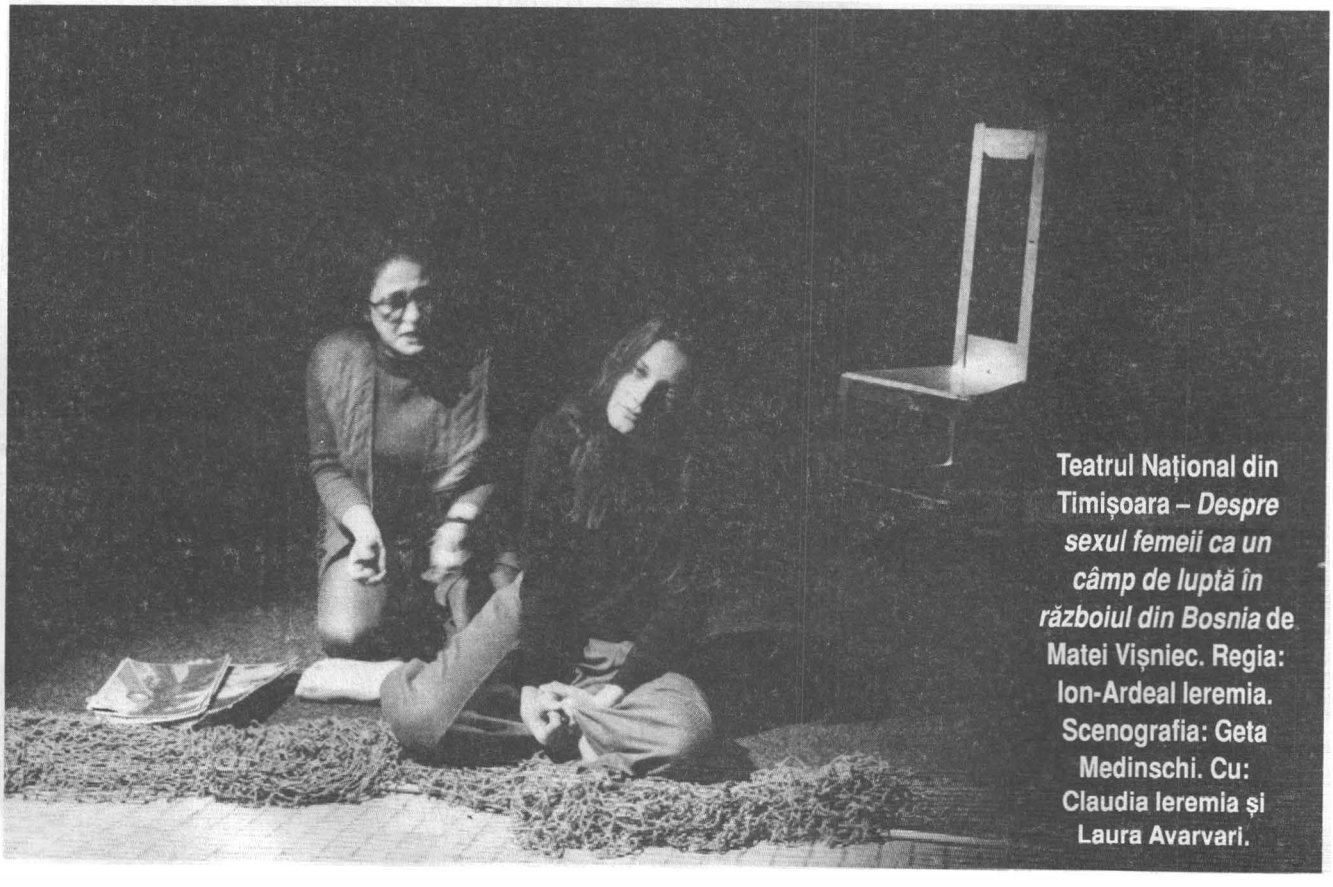
Tranșee pe suflet, tranșee spre suflet

„Vreau ca măcar femeile să plece cu crampe de la spectacolul ăsta", afirma regizorul Ion-Ardeal Ieremia cu câteva zile înaintea premierei cu *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec. Am părăsit Galeria „Art", spațiul de desfășurare al spectacolului într-o stare de închirceală.

Între liniile trasate de decorul alb, minimal și expresiv, creat de Geta Medinschi, publicului (foarte numeros, aproape prea) i-a fost dat să urmărească o montare-șoc, în care extrem de actualul text al lui Vișniec a devenit pretext de inter-text, dar și de izbutită dezlănțuire a valențelor celor două protagoniste, Claudia Ieremia și Laura Avarvari.

Cea dintâi, întruchipând-o pe bosniaca *Dorra*, victimă a unui viol colectiv de război, într-o vreme în care posedarea prin violență a femeii dușmanului devine act strategic, dezvăluie un amestec bine dozat de forță și sensibilitate. Iar Claudia Ieremia știe „să apese" și pe forță și pe sensibilitate, fie ea șăgalnic-ironică, fie pură, ca în final (când *Dorra* decide să păstreze pruncul din pântece, cu tată fără chip și fără nume).

Cea de-a doua, Laura Avarvari, în rolul psihologului *Kate*, un



Teatrul Național din Timișoara – *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia* de Matei Vișniec. Regia: Ion-Ardeal Ieremia. Scenografia: Geta Medinschi. Cu: Claudia Ieremia și Laura Avarvari.

personaj cu propriile-i dezrădăcinări, deziluzii şi drame, frapează prin firescul cu care trece neted de la tonul doctoral şi detaşat la şuetă, la ţipăt, la implicare, la autodecriptare, totul întâmplându-se spre binele unui spectacol cu miez, inteligent şi inteligibil.

Pentru Ion-Ardeal Ieremia, „inteligibil" e cuvântul-cheie, ar cheile pe care le oferă spectatorului sunt şi ele desule. Regizorul mizează pe şoc, îşi scutură publicul uneori prea temeinic, însă convinge mai cu seamă atunci când lucrează cu umanul, când naturaleţea îşi iscă foc în mijlocul crizei. E naturală *Kate*, clovn beat şi trist într-o noapte de Crăciun care nu bucură pe nimeni, e naturală *Dorra* în revolta şi triumful ei, sunt naturale analizele şi psihanalizele la care sunt supuşi, în „Vişniec"-ul lui Ion-Ardeal Ieremia, soldatul şi femeia, duşmanul şi aproapele, „poporul – caz-limită".

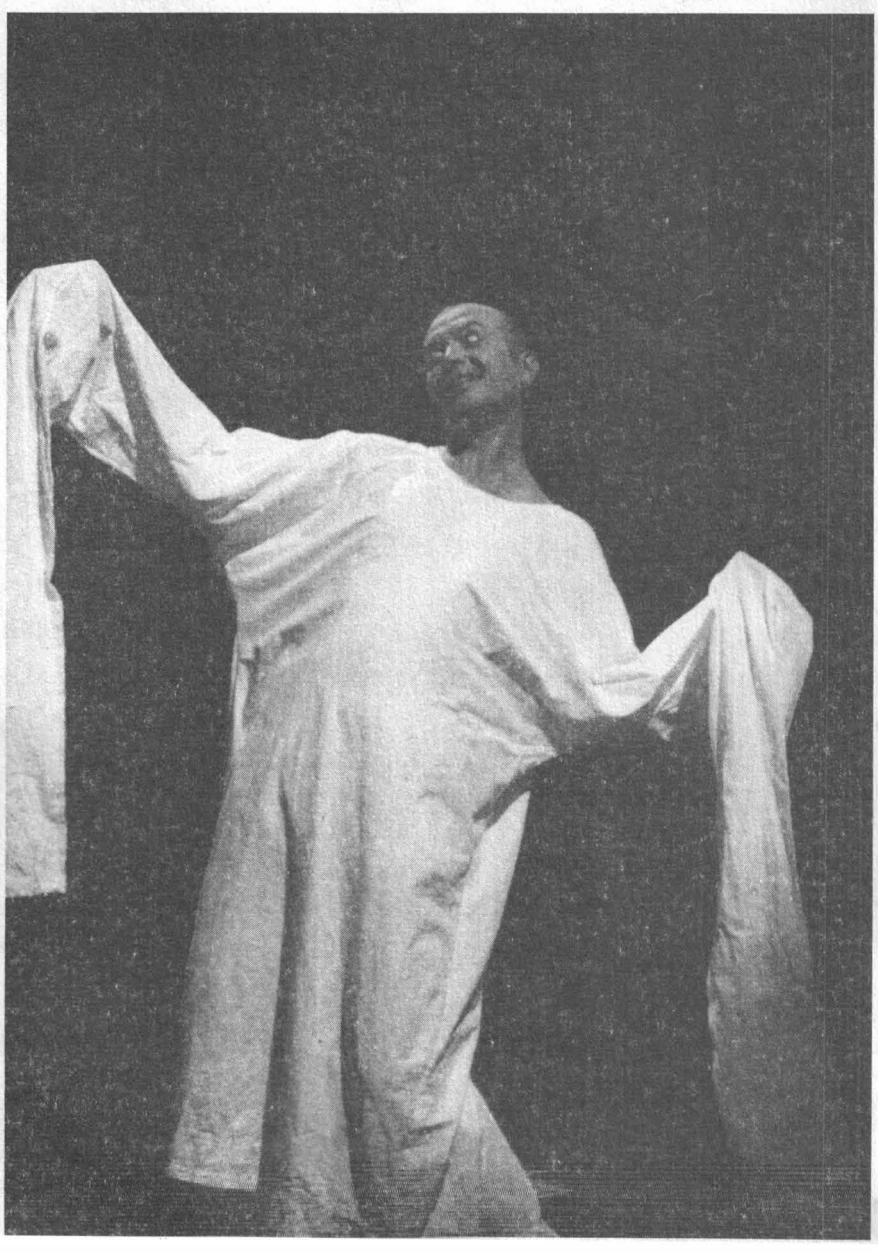
Plecăm chirciţi de la Galeria „Art", după ce vom fi văzut, la Timişoara, *Despre sexul femeii ca un câmp de luptă în războiul din Bosnia*? Ni s-a săpat o tranşee pe suflet. Am primit, vasăzică, Mesajul.

Ion PARHON

Vară fierbinte fără eclipsă

A fost o lungă vară fierbinte la Râmnicu Vâlcea! Nu numai datorită vânzolelilor de tot felul din pricina eclipsei de soare, care s-a văzut aici mai bine decât oriunde, ci şi prin „efervescenţa creatoare" (nu vă dă frisoane această expresie de tristă amintire?) ce a domnit în

„casa vâlceană" a Thaliei. Mai întâi, fuziunea dintre Teatrul „Anton Pann", cel aureolat de spiritul unor importanți regizori, în frunte cu Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Mircea Cornișteanu, regretatul Dan Micu și tânărul Teatru „Ariel", condus de Doina Migleczi, astăzi directorarea instituției rezultate din acest mariaj – sperăm benefic pentru artă și public. Apoi au fost spectacolele găzduite de vâlceni, prin colaborare, cu *Cetatea soarelui* (Teatrul „Act") și *Azi mă... Ubu* (inițiat de „Green Hours"). Atât în localitate, cât și la Sibiu sau București, vâlcenii au mai prezentat câteva spectacole cu *Scenă în patru*, de Eugen Ionescu, cu care au întreprins un lung turneu în Europa, cu un an în urmă. Dar pentru trupa vâlceană, edificator în ceea ce privește efortul ei de a se impune în actuala stagiune printr-un ritm mult mai vioi de evenimente teatrale a fost șirul premierelor întâmpinate cu o bucurie manifestă de spectatori. El a început cu *Prăpăstiile Bucureștilor*, în regia lui Cristian Nicolae, spectacol cu o mizanscenă antrenantă și o mare vioiciune cromatică, prezentat și în Capitală, a continuat cu o demonstrație în spațiul pantomimei, intitulată *OI–NA*, și s-a încheiat cu *Jurnalul unui nebun* de Gogol, ce a prilejuit actorului Radu Constantin un „recital", demn de ambițiile trupei și de mai vechea dorință a regizorului Dan Micu de a realiza cu același actor un spectacol cu *Mantaua*.



Regizorul Adrian Roman a intuit bine disponibilitățile generoase ale interpretului pentru un joc complex, cu permanente variații de substanță afectivă și ritm, în care mimica, vocea, expresia corporală, vitalitatea, precum și

spontaneitatea gestului creează laolaltă imaginea pereche realitate/coşmar, pe care ne-o revelează visul nefericitului *Popriscin*. Pe una dintre laturile scenei descoperim o „fereastră" unde, îşi vor face apariţia, când şi când, personajele evocate de eroul piesei, interpretate şi ele cu vervă şi concizie de Corina Merişescu şi Gabi Popescu, în timp ce „tablourile" sunt prefigurate de un „gong" viu, întrupat de Vasile Marinoiu. Dar, aşa cum este şi firesc, centrul de greutate al reprezentaţiei se află pe umerii lui Radu Constantin, interpretul lui *Poprişcin*. Un amestec de dramă şi comedie, de protest steril şi de majoră umilinţă, de „libertate" şi alienare defineşte partitura lui, în care se pot întrezări, desigur, semnele premonitiale de singurătate şi spaimă, de îndoială sau chiar de abulie ale lumii noastre, la graniţa dintre secole şi milenii. Chiar dacă, pe alocuri, jocul său pare prea apăsat, cu o abundenţă de mimică şi inflexiuni vocale ce riscă „să explice" în loc să sugereze, demersul protagonistului îmi pare unul dintre cele mai reprezentative pentru scena vâlceană.

Oana BORŞ

Ceva poate fi salvat prin IUBIRE

În istoria umanităţii, indiferent de epocă sau spaţiu, de descompunere sau renaştere, a existat şi există o constantă din esenţa umanului, arhetipuri regăsite în mii de forme şi nuanţe, în care, noi, cei de azi, ne regăsim în ei, cei de ieri. Instrumentele ce ne permit comparaţia: marile opere literare. Surprinzând esenţa, opera scriitorului rămâne nu numai în memoria posterităţii, ci face parte din viaţa ei. Cu atât mai pregnant în ceea ce priveşte dramaturgia, căci piesa de teatru rezistă atâta timp cât permite o nouă dinamică, o nouă transfigurare scenică, ancorată altei clipe. Cel care are menirea de a da o nouă viaţă scriiturii dramatice, regizorul aduce cu el, din el, noul timp şi spaţiu determinat şi determinant, pentru propria abordare. Poate de aici şi riscul de a trece dincolo, de a naşte pe scenă o realitate prin care nu numai că se decodifică (prin prisma percepţiei contemporane) semne existente, ci se nasc altele noi, noi adevăruri ce se adaugă adevărului din operă.

Această limită fragilă pare a fi încălcată de Andreea Vulpe şi Cristian Juncu în spectacolul cu *Leonce şi Lena* căruia i-au dat viaţă la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploieşti. Se pleacă de la modernitatea problematicii din piesa büchneriană şi pe scenă este adusă o lume de oricând şi de oriunde pe care însă se grefează miturile zilei de azi, ale societăţii guvernate din ce în ce mai mult de kitsch şi derizoriu, particularizându-se, astfel, clipa cu prea mare agresivitate. Simbolurile încarcă scriitura scenică şi sufocă prin densitate. Se lezează, astfel, uneori, coerenţa mesajului.

Ceea ce luminează şi poate dă o altă aură spectacolului în final prin recucerirea poeziei, pierdută undeva pe drum, este prezenţa *Lenei*. În interpretarea plină de talent a Isabelei Iacupovici, copila bâlbâită şi uşor naivă dăruieşte toată frumuseţea purităţii şi a iubirii. Regizorii spectacolului nu ne lasă, totuşi, să uităm că în măcinarea timpului destinul omului este strivit de aceleaşi legi. Rămânem, însă, şi cu impresia că, măcar pentru o clipă, ceva poate fi salvat prin iubire.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – *Leonce și Lena* de Georg Büchner. Regia: Andreea Vulpe și Cristian Juncu. Scenografia: Andreea Mincic. Mișcarea scenică: Mălina Andrei. Distribuția: Alexandru Pandele, Ioan Coman, Isabela Iacupovici, Ilie Gâlea, Roxana Ivanciuc, Nadiana Sălăgean, Dumitru Pandele, Lupu Buznea, Daniel Chirea, Nicolae Năstăsie, Fabian Gavriluțiu, Sebastian Nistor, Viorica Ștefănescu, Nicolae Nicolaescu, Micu Mihai.

În imagine:

Isabela Iacupovici, Nadiana Sălăgean, Ioan Coman, Ilie Gâlea

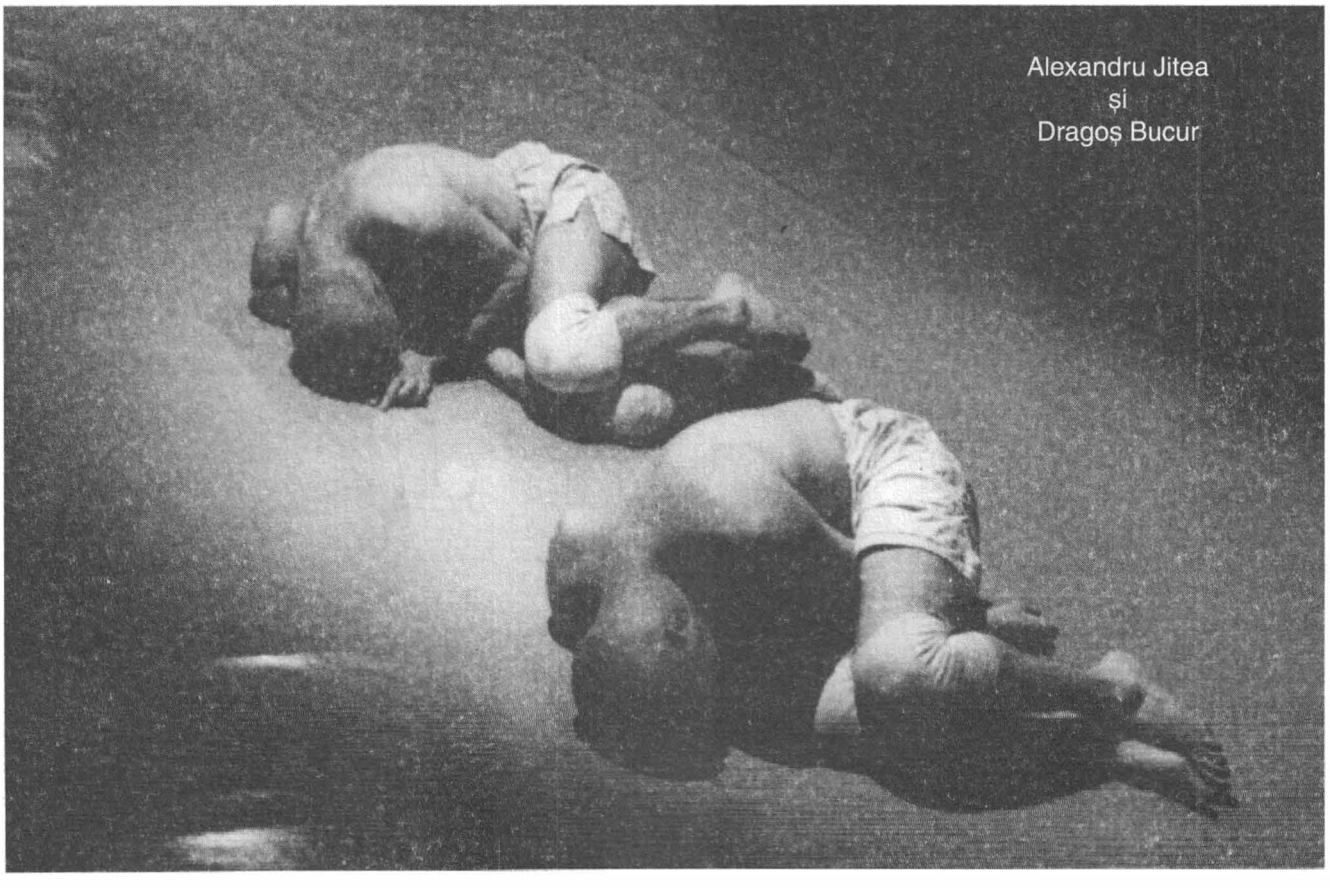
Delia VOICU

Doar un exercițiu

A recrea – la sfârșitul de secol dominat de schimbări spectaculoase, de curente și idei artistice novatoare – universul dadaist este o încercare temerară și riscantă totodată pe care Teatrul „Nottara" și Compania „777" și-au asumat-o prin spectacolul *DaDaDans*. Montarea își propune să reconstituie ceea ce a însemnat un moment din istoria literaturii și artei veacului nostru, adică se încearcă într-un efort de experiment, izolat de orice context sociologic și cultural, recompunerea atmosferei acestei mișcări.

Pe scenă (împărțită în trei spații de joc) se defășoară, simultan sau succesiv, secvențe de mișcare și dialoguri frânte. Cuvintele, obsesiv reluate, într-o ordine discontinuă, sunt contrapunctate de gesturi, la rândul lor, repetitive. Nu e vorba nici de teatru-dans, nici de dans teatralizat, ci de o suprapunere de semne eteroclite, în ultimă instanță. Un tempo alert susține acțiunile care, pornite din stări neautentice și lipsite de resort dramatic, generează un anume dinamism, deseori fals, și o tensiune mimată. Și ne apare, astfel, ca un spectacol de teatru descompus, în care unicul liant este mișcarea ca semn și ca sens prin ea însăși.

Sensibilitatea zdruncinată a



Alexandru Jitea
și
Dragoș Bucur

personajelor se dezvăluie doar în ipostaze stridente: izbucniri tumultuoase, vorbe nearticulate, efuziuni disonante. Astfel, redus la schematism, jocul actorilor anulează comunicarea. Poate nici nu şi-o propune. Singura imagine care slujeşte emoţia este cea finală, în care Dragoş Bucur, admirabil ca actor şi dansator, proiectează, prin mişcări poetice, aspiraţia omului de a se desprinde din limitele platitudinii. Gesturile spasmodice ale lui Alexandru Jitea traduc retoric disperarea şi neputinţa. Cristina Toma, Ilinca Goia şi Daniela Minoiu compun exterior stări de alienare.

Negând orice principiu de construcţie şi receptare, reprezentaţia rămâne la stadiul unui simplu exerciţiu de laborator, fără să ajungă la mintea spectatorului. Formulele alese, neomogene stilistic, sunt, aşa cum rezultă din caietul-program, rodul neşlefuit al unei creaţii colective: *DaDaDans* este „un spectacol de: Ilinca Goia, Lia Manţoc, Daniela Minoiu, Cristina Toma, Dragoş Bucur, Florin Fieroiu, Alexandru Jitea, Theodor Cristian Popescu, Vlad Rădescu şi Foto Daday".

Oana POPESCU

Teatru din Iaşi la Festivalul de Teatru Clasic Antic

Dacă în 1998, graţie înfrăţirii oraşului Iaşi cu Padova – Italia, Teatrul Naţional din Iaşi şi Academia de teatru din acelaşi oraş au fost invitate la Festivalul de Teatru Clasic Antic cu spectacolul *Gemenii* de Plaut (regia: Sergiu Tudose), anul acesta, teatrul ieşean şi tinerii actori – ultima promoţie – au participat la a XIV-a ediţie a aceluiaşi festival cu un colaj după Eschil şi Euripide, pe motivul mitului lui Sisif, şi un spectacol de marionete – *Oedip Rege* de Sofocle. Regia: Constantin Popa şi Adi Carauleanu.

Spectacole s-au jucat la Padova, în spaţiu nonconvenţional, în Piaţa Primăriei şi în câteva localităţi din Comprensorio – Roma.

La Padova au asistat mulţi localnici, dar şi turişti străini care fotografiau şi filmau spectacolele noastre. S-a jucat parţial în limba italiană, însă fiind vorba de texte clasice şi de montări multvizuale, „jocul" a trecut rampa... Publicul cald care a primit şi anul trecut cu entuziasm teatrul ieşean, a aplaudat şi acum... În plus, înfrăţirea dintre Iaşi şi alte localităţi din Comprensorio a făcut ca trupa ieşeană să mai joace în reţeaua din festival şi în alte localităţi... Serile, la Sant'Oreste, la Morlupo sau la Nazzano, în piaţete cu case „de epocă" şi multe flori, peste tot, se aprindeau luminile şi oamenii veneau pregătiţi de spectacol sau ieşeau cu curiozitate la geamuri şi porţi... Spectacolele începeau la ora 21, aşa că se intra târziu în noapte.

Am remarcat tinerii actori: Nicolae Ionescu, Ecaterina Hîţu, Sorin Novac.

Foarte bună scenografia lui Sorin Novac pentru spectacolul de marionete şi scenografia Rodicăi Porumbel pentru spectacolul dramatic. Bravo – pentru Constantin Popa şi Adi Carauleanu ca regizori!

Mihaela PĂTRAȘCU

Sub zodia lui Sisif

În primplan: Nicolae Ionescu

Cu un scenariu aflat la interferența dintre piesele lui Eschil *Agamemnon* și *Hoeforele* și cea a lui Euripide – *Ifigenia în Aulis* – spectacolul *Sub zodia lui Sisif* prezentat de studenții anului IV Actorie de la clasa lui Constantin Popa și Adi Carauleanu, regizat de Constantin Popa și cu o scenografie realizată de Rodica Arghir – speculează faptul că acțiunea tragică are loc între cer și pământ, pe un fundal cosmic, și mai ales că la Euripide locul desfășurării este mai mult un concept filosofic decât o realitate artistică. Acțiunea pornește de la un prag foarte mare al durerii. Acea piatră sisifică în prezența căreia curge drama e însăși *moira*, destinul eroilor. Ei trebuie să accepte din capul locului voința zeilor ca pe un cod al unei întreceri olimpice, altminteri s-ar condamna la nerodnică izolare.

Corul are un rol important în succesiunea evenimentelor, în întruchiparea sa de conștiință colectivă. Ifigenia, jertfită pentru biruință, pentru binele comunității, se reîntoarce și ea în sânul acesteia și intră în cor.

Cuplul Agamemnon–Electra devine axial prin calitatea celor doi tineri actori Nicolae Ionescu și Ecaterina Hâțu. În special, Agamemnon este jucat cu maturitate și se poate observa cum Nicolae Ionescu ajunge să dea nuanțe acestui personaj, unul dintre cele mai complexe ale tragediei eline. Maleabilitatea sa, alternanța între rolul de tată, soț și cel de aparținător al Cetății și luptător sunt excelent interpretate.

Unii dintre eroi au contururi destul de ambigue, dar spectacolul în totalitate vorbește despre perenitatea miturilor elene și, totodată, despre o anume actualitate de dincolo de timpuri a tragediei grecești. Oare cum se simte un tânăr actor în pielea unui personaj antic? – a fost întrebarea care m-a preocupat încă mult timp după vizionarea spectacolului. Probabil ca un tânăr Sisif în fața pietrei.

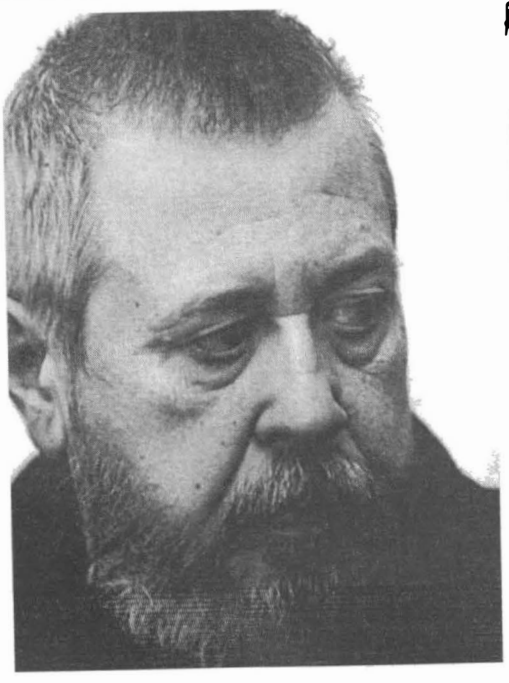
Caragiale în haine noi

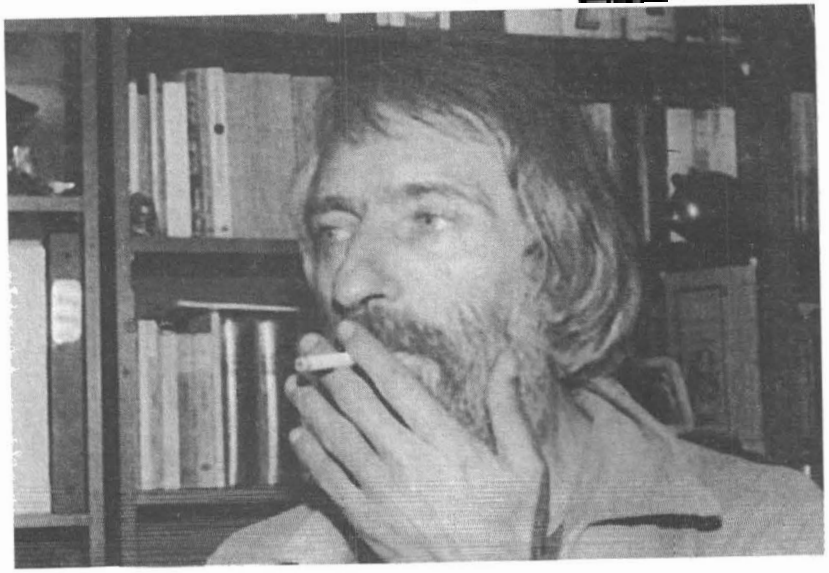
– EVENIMENT –

la Teatrul Național din București

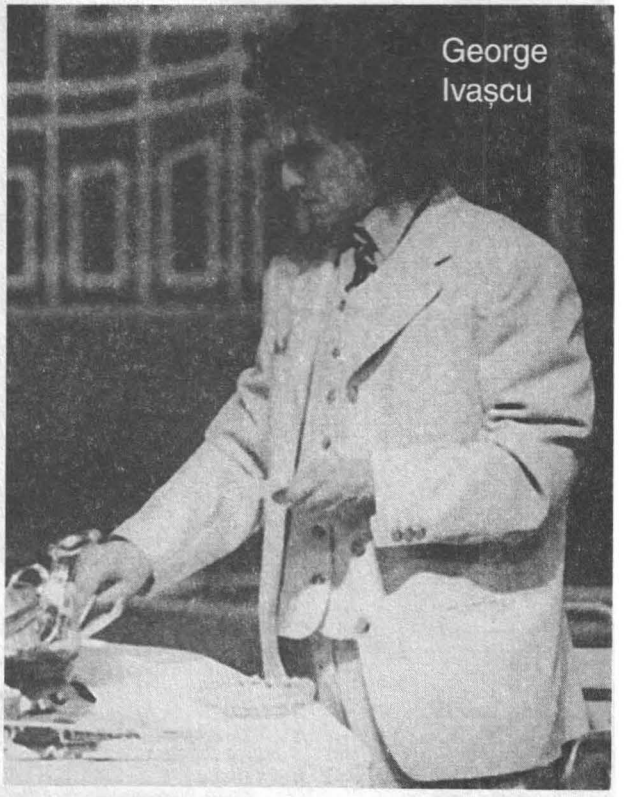
Regizorul: Alexandru Tocilescu

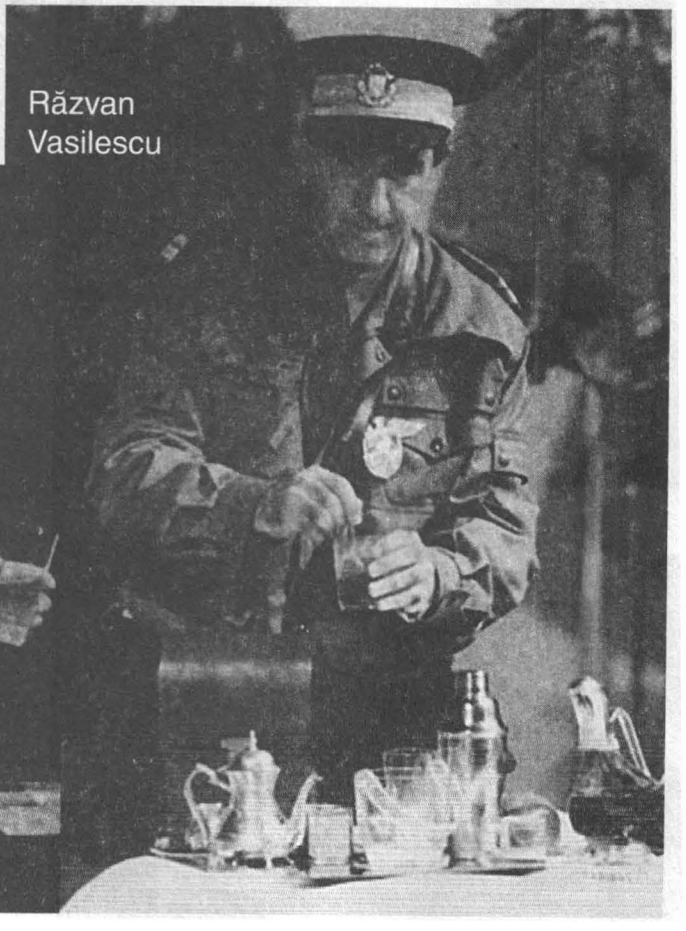
Scenograful: Sever Frențiu





Ion
Lucian


George
Ivaşcu


Răzvan
Vasilescu

Florin
Zamfirescu

Coperta I: *Ștefan Iordache – Cățelușa din „O scrisoare pierdută" de I.L. Caragiale*

Coperta II: *Tânăra actriță Tamara Buciuceanu a împlinit 70 de ani*

Coperta III: *Camilia Mocan, Mircea Constantinescu, Maia Morgenstern, Marina Stănescu în „Sarsgo – 66 de zile" de Alexandru Dabija* Foto: Dragoș Cristescu

Coperta IV: Regizorul *Alexandru Darie*

SUMAR

1 Festivalul Internațional de Dans

11 Gigi Căciuleanu în dialog cu Răzvan Mazilu

15 Doina Modola: Teatru și dans

20 Carmen Stanciu: Barâșnikov – Starul cosmopolit

25 Ludmila Patlanjoglu: Pina Bausch

28 Vlad Mugur – 50 de ani de teatru și sluga sa la doi stăpâni

37 Gala Tânărului Actor

48 Ion Cazaban: PQ '99

51 Vești bune, foarte bune

53 Veste rea, foarte rea

60 Sorina Bălănescu: Dramaturgia lui Soljenițân

66 Interviu cu Silvia Ghelan

72 Spectacole

Teatrul azi

revistă de cultură teatrală
nr. 7-8-9/1999

Board:
Cristina Dumitrescu
Doina Modola
Marina Constantinescu
Constantin Paraschivescu
Ludmila Patlanjoglu
Florica Ichim
(redactor șef)

Echipa redacțională:
Carmen Stanciu
Oana Borș
Ioana Ichim Anghel
Elena Martonos
Viorica-Rozalia Matei

Număr editat cu sprijinul Ministerului Culturii, UNITER și Fundația pentru o Societate Deschisă (Filiala Iași)

Tehnoredactare computerizată:
Florentina Rădulescu

Tipar:
Compania Națională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. București

1 Aliss Tarcea și Cristian Tarcea în „Romeo și Julieta“ Coregrafia: Oleg Danovski

2 Răzvan Mazilu în „Autoportret 1940“ Coregrafia: Florin Fieroiu

3 Corina Dumitrescu în „Nôtre Dame de Paris“ Coregrafia: Ion Tugearu (Foto: Mihail E. Cratofil)

4 Simona Șomăcescu și Tiberiu Almosnino în „Anna Karenina“ Coregrafia: Ion Tugearu (Foto: Mihail E. Cratofil)

5 Hatházi András și Kali Andrea în „Furtuna“ de Shakespeare Regia: Dragoș Galgoțiu

6 Bán János și Andra Negulescu în „Nôtre Dame de Paris“ Regia: Beatrice Bleonț

7 Dorina Lazăr și Marian Râlea în „O noapte furtunoasă“ de Caragiale. Regia: Mihai Măniuțiu

8 Scenă din „Ubu Rex“ de Jarry Regia: Silviu Purcărete

Albumul color al revistei TEATRUL azi

ISBN 1220-1676